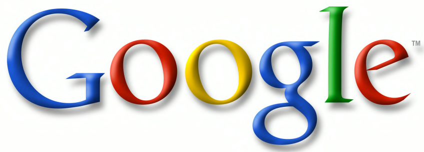
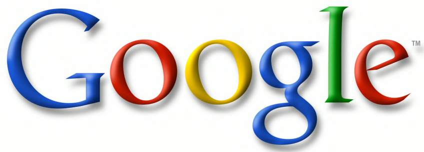
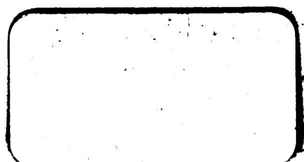






ARISTOXENUS

RHYTHMISCHE UND METRISCHE MESSUNGEN.

ARISTOXENUS

RHYTHMISCHE UND METRISCHE MESSUNGEN

IM
GEGENSATZ GEGEN NEUERE AUSLEGUNGEN
NAMENTLICH WESTPHAL'S

UND

ZUR RECHTFERTIGUNG DER VON LEHRS BEFOLGTEN
MESSUNGEN

VON

BERNHARD BRILL.

MIT EINEM VORWORT VON K. LEHRS.

LEIPZIG,
F. C. W. VOGEL.
1870.

MEINEM

VERЕHRTEN LEHRER

K. LEHRS

ZUGEEIGNET.

INHALT.

Berichtigungen.

S. 11. Z. 18. v. u. l. nicht nur nicht st. nicht nur.
- 37. Z. 10. v. u. l. *ὧν* st. *ων*.
- 54. Z. 4. v. o. l. $^4/_3$ st. $^9/_3$.
- 62. Z. 1. v. u. l. als st. las.
- 68. Z. 3. v. o. l. $\underline{2}$ $\underline{1^1/_2}$ st. $\underline{1^1/_2}$ $\underline{1^1/_2}$
- 72. l. die letzte Note im 2ten Beispiel v. o. ♪. st. ♪
- 79. Z. 17. l. kleinere st. kleine.

VORWORT.

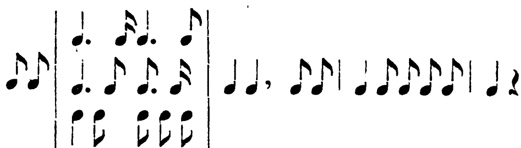
Als mir der Verf. diese, ohne meine unmittelbare Aufforderung entstandene Arbeit mittheilte, war ich nicht wenig überrascht, allerdings auch, warum sollte ich es nicht sagen? — erfreut. Und es durfte mir gewiss wieder einfallen, was mein Freund und Kollege Friedländer mir vor einiger Zeit in einem Gespräch über die ausgebreitete rhythmisch-musikalische Metrik sagte: was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle. Und freilich wie weit liegt es hinter uns, dass ich einem musikkundigen Fachgenossen, der die ganze Berechtigung der rhythmisch-musikalischen Metrik leugnete, noch für nothwendig hielt zu antworten und die Unabweisbarkeit, Versschemata, wenn sie etwas bedeuten sollten, mit Noten und Pausen zu schreiben, zum zweiten Mal in Schutz zu nehmen! — Doch um auf den Punkt zu kommen, um welchen es sich jetzt handelt: meine von Anfang angenommene Messung der Trochäen, Jamben in $^2/_4$ ($^4/_4$) habe ich stets festgehalten: ebenso die Messung der Kretiker nicht als $^5/_8$, sondern nach Meissners schöner Entdeckung über die Rhythmisirung derselben als $^2/_4$ Takt. Eine Entdeckung, sage ich, denn so viel ich weiss, auch Westphal scheint es nicht anders zu wissen, hat Meissner es zuerst ausgesprochen, welches die rhythmische Form sei, in welcher jedenfalls wir den Kretikus lesen. Und beiläufig hat die hier zur Erscheinung kommende Triolenform seitdem in der metrischen Theorie eine sehr häufige Verwendung gefunden. Und Entdeckung um so mehr, wenn man es weiss und es auch nicht vergisst, wie schwierig es oft ist, für das, was die Praxis ohne Fehl und Schwierigkeit immerfort treibt, auch in der Musik und Rhythmik den theoretischen Ausdruck

zu finden. Joh. Heinr. Voss, ein Mann von so viel rhythmischem Sinn und selbst ein Klavierspieler, setzte über seine Kretiker folgendes Notenschema („Die Eintracht“ Gedichte Ausg. letzter Hand III S. 82)



Deines Volks Misgetön, traurige Teutonia,
Stimmen einst holdgesinnt Chariten in Harmonie!
Wonne! von dem Wohllaut seliger Vereinung
Blühen aus der schauerlichen Oede Paradies' auf.

Und über seinen Dithyrambus in Jonikern (das. S. 52)
Wie erbebt in Glanz die Weinlaub! o Beseliger du erscheinst!
u. s. w. folgendes:



Beides offenbar theils unmögliche Rhythmisationen, theils solche, nach denen Voss selbst jene seine Gedichte gewiss nicht gelesen hat.

Ich konnte mich in Beziehung auf den Kretikus nicht leicht irre machen lassen; denn erst Schmidt ist es, welcher mich jetzt versichert, die Kretiker im 5/8 Takt sehr wohlklingend, ohne Zweifel auch in dem ihnen angemessenen Charakter, vortragen zu können. Sehr anders noch Westphal. Böckh, so wenigstens wurde mir einst in Berlin erzählt, wenn man ihn fragte, wie man denn solche — Aristoxenische 5/8 Kretiker lese, soll wol geantwortet haben: Ja, das ist eine andere Sache. Ich müsste aber doch meinen: nein, eben das ist die Sache. Und als ich aus seinem Munde einst hörte: „Aristoxenus wird doch haben bis fünf zählen können“, wusste ich allerdings besser, was sich ziemt, als dass ich dem sicheren Meister gegenüber die Antwort ausgesprochen hätte, die ich dachte: „Das ist so sicher nicht.“ Dass die Menschen Kunst, Sprache mit instinktiver Sicherheit treiben, zur Vollendung treiben, während die Theo-

rie spät und langsam und schwerfällig ihre Versuche zum Bewusstsein macht, dass hier selbst grosse Namen, die immerhin für ihre Zeit schon einen Fortschritt bezeichneten, für uns auf der Kindheit betroffen werden, das lehrt die Geschichte fort und fort, und doch denken wir bisweilen, auch wo es hingehörte, nicht daran. Wusste Plato, was ein Adverbium sei? dass es ein „Redetheil“ sei? wie es gebildet wird? Aber wenn es galt, Adverbien zu bilden, da wird er doch vollkommen Griechisch und sicherer zu Werke gegangen sein als wir nach der langsam erworbenen Scheidung von Redetheilen, und mit Sprachvergleichung oder ohne. — Den Vergleich mit Sprache und Grammatik habe ich schon sonst für die Rhythmik und rhythmische Theorie gebraucht, und glaube ich meinestheils noch jetzt, dass er sich darbietet. Ich hielt es also für möglich, dass Aristoxenus selbst in der Auffassung geirrt, dass er den richtigen Ausdruck für das, was er hörte, nicht fand. Ich hielt es ferner für möglich, dass bei den unvollkommenen Ueberresten wir aus einem Theile schliessen, während uns die Ergänzung fehlt: dass wir um so mehr trotz der ausserordentlichen Verdienste von Rossbach und Westphal um Verständniss der Rhythmiker manches noch falsch auslegen. — Könnte man nicht in einer nur als Bruchstück modernen Musiktheorie unter den elementarsten Bestimmungen lesen: jeder Takt besteht aus „Hebung und Senkung“, ohne dass die Meinung wäre, es kämen in der Praxis des Zweivierteltaktes nicht auch Takte vor wie | 𝅗𝅥 |, entstehend freilich erst dadurch, dass die Senkung in die Hebung hineingezogen wird, während der Dirigirende immer die ursprüngliche Form von Hebung und Senkung deutlich zu erkennen giebt: und ebenso würde gesagt werden können, ein Verhältniss wie ♩. ♪ sei principiell nicht rhythmisch, während es praktisch durch Hineinziehen eines Theiles der Senkung in die Hebung entsteht und stets verwendet wird, aus dem principiellen Verhältniss ♩ ♩. — Doch, unter allen Umständen, wenn wir nun nach den Auseinandersetzungen des Herrn Brill, welche ich wenigstens nicht beweisend zu finden ausser Stande war, auch den Aristoxenus selbst nachweislich auf unserer Seite finden, so kann uns das jedenfalls nur erwünscht sein. Und vielleicht könnte es auch dazu beitragen — und Angenehmeres könnte uns nicht begeg-

nen — trotzdem dass wir auch darin mit ihm auf gleichem Boden stehen, dass er gegen Aristoxenus keine Verpflichtungen a priori eingegangen, eine Uebereinstimmung mit Heinrich Schmidt zu vermitteln über unsere Abweichungen in einzelnen Punkten und in der Messung einiger einzelnen Metra, welche diesem ausgezeichneten Forscher ebenso bekannt sind, als unsere unbegrenzte Anerkennung nicht nur, sondern Bewunderung seiner grossartigen Leistungen auf dem Boden dieser uns gemeinsamen Metrik. Seine grossen periodologischen Bauten, eine bewundernswürdige, allein dastehende Schöpfung, werden von der Messung gewisser Einzeltakte fast gar nicht berührt: da es hier auf die Gruppirung der Takte, nicht auf die Einzeltakte ankommt. Möge Schmidt uns bald auch öffentlich wissen lassen, in wie weit er sich mit den historischen und mit den theoretischen Darlegungen unseres jüngsten metrischen Genossen zu befreunden vermochte.

K. Lehrs.

1. Der Rhythmus der Griechen und das moderne Taktgefühl.

Obgleich Boeckh richtig erkannt hatte, dass die Dichterwerke der alten Griechen nicht nur metrisch, durch die lange und kurze Silbe, sondern nach bestimmten rhythmischen Gesetzen zu messen sind und so zuerst die Schriften der alten Rhythmiker für immer der Vergessenheit entzog, so hat doch das Studium derselben bis jetzt noch nicht die gewünschten Resultate erzielt. So stehen sich noch immer zwei Parteien der Gelehrten unserer Zeit in ihren Ansichten schroff gegenüber. Die Einen nämlich schliessen sich bei der Behandlung der poetischen Producte des Alterthums in rhythmischer Hinsicht eng an die Ueberlieferungen an und stehen, indem sie die von den Rhythmikern aufgestellten Sätze ohne genügende Rücksicht auf unser modernes Taktgefühl interpretiren, theils scheinbar theils wirklich mit letzterem im Widerspruch; die Anderen dagegen, da sie eine Uebereinstimmung zwischen den Ueberlieferungen und dem modernen Gefühl nicht finden konnten, zogen es vor, die alten Rhythmiker unberücksichtigt zu lassen und die Metrik in rhythmischer Hinsicht nach unserem modernen Taktgefühl zu behandeln. Die Hauptvertreter der ersten Partei sind Rossbach und Westphal. Durch grossen Scharfsinn ist es ihnen in ihrer Metrik gelungen, in die so mangelhaft überlieferten und deshalb so schwer verständlichen Ueberreste der griechischen Rhythmik Licht und Verständniss gebracht zu haben, ein Verdienst, das für die späteren Bearbeitungen die grössten Folgen haben muss. Und so gestehe denn auch ich offen ein, dass ich das, was ich in dieser Arbeit Neues für das Verständniss der Rhythmik und Metrik gefunden zu haben glaube, den in den meisten Fällen gelungenen Erklärungen dieser Männer verdanke. Der Hauptvertreter der anderen Partei ist Lehrs. Er stellt den Satz auf, dass das rhythmische Gefühl aller cultivirten Völker

im Wesentlichen eins sei und behandelt demgemäss die griechische Metrik nach modernem rhythmischen Gefühl mit Warnung und Vorsicht sowohl vor den antiken Ueberlieferungen und Theorieen, wo sie jenem zu widersprechen scheinen, als auch vor moderner Einseitigkeit.*)

Ohne Zweifel haben beide Theorieen viel für sich, und es ist wohl eine natürliche Folge, wenn die Anhänger beider zahlreich sind, und eine Einigung der Gelehrten kaum zu hoffen ist, falls es nicht gelingt, aus den alten Ueberlieferungen und namentlich aus den Fragmenten des ältesten Rhythmikers Aristoxenus, auf denen hauptsächlich die Metrik Rossbachs und Westphals beruht, nachzuweisen, dass das rhythmische Gefühl der Alten mit dem modernen vollständig übereinstimme, und dass an Stellen, wo dies nicht der Fall ist, ein offenbarer

*) Zur Metrik von O. Meissner, mit einem Vorw. von K. Lehrs, Göttingen 1850 (auch im Philologus). Ich hebe aus der Vorrede S. 4 etwa folgende Worte aus: Sind in den alten Versen Taktgesetze, die jedes gesunde Gefühl heute vernimmt wie ehemals, so müssen jene Verse aus der heutigen Takttheorie verstanden werden können, ja vermuthlich besser. Es hat wol alles für sich, dass unsere heutige Theorie, ebenso wie die grammatische einfacher, jedenfalls unmittelbarer und verständlicher sein wird. Nur halte man sich auch nicht wieder zu streng an das, was heute gerade Musiker und Componisten in Gebrauch haben. Hier giebt es Lücken und Moden, und es kann vieles gut sein, könnte auch in der Regel gebraucht gut sein, was heute gerade nur als Ausnahme vorkommt, oder wol gar nicht oder nicht mehr gebräuchlich ist. u. s. w. — In der Recension über Westphal's Metrik liter. Ctrbl. 1866 No. 48: Das zweite, was noch als Problem stehen bleibt, ist der Kretikus als ein $^5/_8$ Takt, was er sein muss, wenn nicht die drei ersten Achtel in schnellerem Tempo gehen. Es handelt sich nicht darum, ob wir Neueren den $^5/_8$ Takt in unserer Musik häufig oder nicht häufig anwenden; ja wenn wir ihn überhaupt niemals anwendeten, für den Referenten wenigstens wäre auch das gleichgültig, der schon im Jahre 1850, als er verlangte, Griechische Verse müssten nach der modernen Takttheorie verständlich gemacht werden können, davor warnte, bei dem stehen zu bleiben, was gerade in der modernen Musik im Gebrauche sei. Darauf kommt es an, ob ein Mann von so viel Rhythmik und Musik wie Herr Westphal uns sagen kann: wenn man eine Uebung daran setzt, so gelangt man gar wohl dahin, Kretiker im $^5/_8$ Takt ungezwungen, lebhaft und mit der Festigkeit, welche die Hauptformation mit zwei Längen verlangt, vorzutragen. Wobei wir übrigens so viel singenden Vortrag gestatten, als sich nöthig zeigt dies hervorzubringen. Dies sagt nun der Verf. keineswegs, sondern sehr das Gegentheil. Besonders „Fragmente und Lehrsätze“ S. 151. Also es bleibt hier noch ein Problem stehen, wir können Kretiker bisher nur sehen, nicht hören. (Die Stelle, wo jenes Bekenntniss in der zweiten Ausg. steht, gelingt nicht aufzufinden.)

Irrthum der Rhythmiker vorliege. Von der Hoffnung, diese Aufgabe zu lösen, beseelt und unterstützt durch meine musikalischen Kenntnisse, machte ich mich selbst an die Fragmente, unterzog dieselben einer genaueren Prüfung und fand, dass sie im Wesentlichen mit unserem heutigen Gefühl übereinstimmen. Ich verfuhr dabei so, dass ich im Grossen und Ganzen die Eintheilung Westphals — ich werde der Kürze wegen diesen einen Namen für die beiden Rossbach und Westphal anführen — beibehielt, seine Ansichten einer Kritik unterzog und dann auf der Basis der auf negativem Wege gefundenen Resultate eine eigene Messung aufstellte. In Punkten, wo ich mit Westphal übereinstimme, habe ich mich daher mit einem kurzen Auszuge seiner Ansichten begnügt. Auch die Citate der Schriftsteller führe ich nach der Ausgabe Westphals im Anhange zu der Auflage II. seiner Metrik an.

So viel kurz über den Standpunkt meiner Arbeit. Bevor ich aber weiter gehe, muss ich hier noch eines Mannes Erwähnung thun, der sich in neuerer Zeit um das Verständniss der griechischen Rhythmik und Metrik die grössten Verdienste erworben hat. Ich meine Dr. H. Schmidt in seinen beiden Werken: „Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen“ und „Antike Compositionslehre“.*) Mit grossem Scharfsinn hat er zum ersten Male die Oden des Pindar, die Chöre der griechischen Tragiker, sowie des Aristophanes dem Dunkel entzogen und vom rhythmischen Standpunkte aus analysirt, ein Verdienst, das für die späteren Bearbeitungen von den weittragendsten Folgen sein wird. Besonders gelungen und erfolgreich aber ist die Thätigkeit Schmidts für die Auffindung der rhythmischen Gesetze in den grösseren metrischen Abschnitten: den Versen, Perioden, Strophen, Gesängen. Obgleich uns hierüber die alten Ueberlieferungen keinen Aufschluss geben, so hat er doch überall aus den poetischen Producten selbst und namentlich durch Vergleich mit unserer modernen Musik die künstliche, rhythmische Ordnung gefunden und nachgewiesen.

Was nun aber die einzelnen Takte anbetrifft, über welche die Alten ihre eigene Theorie ausgebildet haben, und in denen eben die oben erwähnten Widersprüche zwischen den Ueberlieferungen und der modernen Theorie so schroff her-

*) Leipzig, Vogel 1869.

vortreten, so mochte hier Schmidt das von mir gesteckte Ziel, eine Ausgleichung beider Theorieen, vor Augen haben, blieb sich aber wenn ich nicht irre, in der Durchführung nicht immer gleich. Er hat gewiss Recht, wenn er sich von dem ängstlichen Festhalten an den Ueberlieferungen losreisst und z. B. die Zahlangaben des Aristoxenus für eine mathematische Speculation hält; aber er irrt meiner Meinung nach, wenn er hierin so weit geht, dass er Antike Compositionslehre p. 17 sagt: „Es sind ideale Betrachtungen, nicht unähnlich pythagoreïschen Zahlenspeculationen, die allerdings manches Wahre in sich haben, keineswegs aber in concreter praktischer Anwendung von grossem Nutzen sind und sehr selten, wo uns der richtige Weg zweifelhaft ist, den Ariadnefaden uns an die Hand geben.“ Es ist ja wohl unsere Aufgabe, den Faden in den Ueberlieferungen zu suchen, die einfache untrügliche Basis zu finden, von der Aristoxenus in seinen Betrachtungen ausgegangen ist und dann weiter zu verfolgen, wie er im Einzelnen zu seinen mathematischen Berechnungen gelangte. Diesen Faden scheint Schmidt nicht gefunden zu haben, und es darf uns somit nicht wundern, wenn er an irgend einer Stelle der Eurhythmie sagt: „Sind doch die überlieferten metrischen Theorien so schwankend, einander widersprechend, unzuverlässig in jeder Beziehung und dabei so oberflächlich, dass man aus ihnen mit leichter Mühe die allerwiderstreitendsten Lehrsätze beweisen kann,“ und nun nicht immer, wie mir scheint, mit ausreichendem Grund, bald von den Ueberlieferungen etwas annimmt, bald dieselben unberücksichtigt lässt und sich auf den Standpunkt der modernen Rhythmik stellt.

Westphal denkt jedenfalls anders. Er glaubt und hat gewiss sehr Viele glauben gemacht, dass die aus den alten Rhythmikern geschöpften Resultate sicher und unumstösslich sind. Hätte es sich da nicht der Mühe gelohnt, Widersprüche, wo sie wirklich vorhanden sind, klarzulegen? Blosses Gegenüberstellen anderer rhythmischer Gesetze wird nicht hinreichen, die Leser zu überzeugen und Westphals unhaltbare Annahmen zurückzuweisen.

So hält Schmidt, um ein Beisp. von Ungleichmässigkeit zu geben, den Trochäus für einen regelmässigen und den mit dem Trochäus häufig verbundenen Spondeus für einen irrationalen $^3/_8$ Takt, beim Epitrit – ◡ – – hingegen soll, ich weiss nicht

aus welchen zwingenden Gründen, eben dieselbe Verbindung im $^{2}/_{4}$ Takt gemessen werden. Ferner nimmt er z. B. gegen die Ueberlieferung drei verschiedene Messungen des Dactylus an:

– ◡ ◡ = ♩ ♪♪ –◡◡ = ♪. ♬ ♪ und – ◡◡ = ♩ ♬

Die mittlere, die sogenannte kyklische übergehe ich hier, da ich auf sie in der Ausführung zu sprechen komme. Was dagegen die dritte anbetrifft, so hält also Schmidt, wie die Noten zeigen, den Dactylus für einen solchen $^{3}/_{8}$ Takt, in dem die beiden kurzen Silben auf einen *χρόνος πρῶτος*, d. i. auf eine Achtelnote fallen. Dass eine solche Modulation des Vortrages nach modernen Verhältnissen sich gut anhören und besonders unser heutiges Gefühl ansprechen mag, will ich nicht bestreiten, allein wir befinden uns in der griechischen Rhythmik. Bleiben wir doch bei der von Schmidt mit Recht so sehr gepriesenen Einfachheit der griechischen Kunst, deren Vorzug es ist, unser Gemüth trotz der einfachen Mittel bis aufs Tiefste zu ergreifen; besonders aber halten wir fest an ihr, wenn Aristoxenus uns ausdrücklich bezeugt, dass auf einen *χρόνος πρῶτος* niemals zwei kurze Silben fallen können. Diese Nachricht ist doch wohl keine mathematische Speculation und einfach aus der geläufigen Vortragsweise abstrahirt.

Muss es uns nun schon wunderbar erscheinen, dass das tiefere Verständniss der Rhythmik schon früh für die Poesie verloren ging, bis endlich durch die Grammatiker eine gänzliche Sonderung der Rhythmik von der Metrik eintrat, so ist es unglaublich, wenn selbst heute noch, nachdem das Studium der Rhythmik wieder emporgeblüht, nachdem wir auch in unserer deutschen Poesie die rhythmischen Gesetze immer mehr und mehr erkannt haben, sehr viele Philologen von einer Rhythmik in den alten Dichtungen nichts wissen wollen und es geradezu ablehnen, sich dessen bewusst zu werden, was sie z. B. beim Lesen eines jambischen Trimeters so häufig unbewusst thun.

Verse, die für die Recitation bestimmt sind, in denen die langen und kurzen Silben nach einem einfachen Gesetze regelmässig wechseln, richtig zu lesen, wird einem Jeden auch ohne rhythmische Kenntnisse vermöge des angeborenen Taktgefühls leicht. Das Ohr braucht den einmal eingeprägten

Rhythmus nicht wieder aufzugeben, da dieselben Verse wiederkehren.

Nicht viel schwieriger ist das Lesen der lyrischen Gedichte des Horaz. Obgleich hier in den einzelnen Versen einer Strophe oft verschiedenartige Füsse vereinigt sind, so ist es doch nicht allzuschwer, sich den Rhythmus einer Strophe anzueignen, da sich hier, wie dort der Vers, die Strophe häufig wiederholt, und sogar viele Gedichte in demselben Rhythmus geschrieben sind. Wird es auch zuerst dem Leser schwer, eine Strophe rhythmisch richtig zu lesen, so prägt er sich doch bald vermöge seines Gefühls den Rhythmus mechanisch ein und benutzt ihn als Schablone für die übrigen gleichartigen Strophen, ohne sich der rhythmischen Gesetze bewusst zu werden.

Kam man nun mit solch mechanischem Verfahren in einer horazischen Ode allenfalls noch durch, so war dies in den grösseren lyrischen Strophen des Pindar oder den Chören eines Dramas nicht mehr möglich. Die langen und kurzen Silben wechseln hier nicht mehr so regelmässig ab, sondern häufen sich in der buntesten Reihenfolge zu einem grossen Ganzen an. Und doch ist trotz dieser Freiheiten die Reihenfolge keine willkürliche; ja wir müssen staunen, wenn wir in der Antistrophe die Längen und Kürzen in derselben Reihenfolge wiederkehren sehen. Wer könnte aber glauben, dass wir im Stande sind, uns eine solche bunte Reihenfolge von langen und kurzen Silben einzuprägen, wenn wir nicht gleichzeitig in ihrer scheinbaren Regellosigkeit eine gesetzmässige Ordnung aufsuchen, indem wir von den Ueberlieferungen der Metriker, dass die lange Silbe stets den Werth von zwei kurzen habe, abweichen und der innern Nothwendigkeit der Sache sowie den Ueberlieferungen der Rhythmiker folgen, die uns sowohl von einer Verlängerung als auch Verkürzung der gewöhnlichen metrischen Längen und Kürzen berichten.

Doch gerade dieses Abweichen von der gewöhnlichen Ueberlieferung der Metriker ist es, welches die meisten Philologen für unwahrscheinlich halten. Und warum? Vielleicht weil uns die beschränkten Metriker hierüber nichts berichten, oder weil sich die Alten in den für die Recitation bestimmten Versen diese Freiheiten scheinbar nicht erlaubten? Ist diese Genauigkeit in einzelnen Dichtungen aber ein genügender Grund, an der

Ueberlieferung zu zweifeln? Ein einziger Blick in unsere alt- und mittelhochdeutsche Poesie, in der neben der Betonung die Quantität der Silben in Betracht kommt, zeigt uns dieselben Erscheinungen. Auch hier kann, wie in den freieren lyrischen Partieen der griechischen Dramen, in denen besonders die wechselnde Aufregung des Gemüths, Leidenschaft und Frohsinn, so meisterhaft gezeichnet wird, die Hebung, wenn sie von Natur oder durch Position lang ist, die Senkung in sich aufnehmen, d. h. sie kann ebenso, wie die lange Silbe im Griechischen, einen selbstständigen Takt bilden. Ja diese Freiheit geht bekanntlich soweit, dass vier Hebungen ohne eine dazwischenfallende Senkung aufeinander folgen:

Sếolî̀dàntề Hildebr. 44.

also wenn wir den Werth der Hebung und Senkung gleich unserem modernen $^2/_4$ Takt setzen:

$^2/_4$

oder: ál-màh-tî̀-go-gót

$^2/_4$

und es wird durch solche Freiheit meiner Meinung nach der poetische Werth des Verses nicht nur geschmälert, sondern sogar erhöht. Ja selbst die Triole, welche in der griechischen Rhythmik so häufig in Anwendung kommen muss, finden wir in der alt- und mittelhochdeutschen Poesie wieder, wie Schade in seinen Vorlesungen über deutsche Metrik zuerst richtig erkannt und bewiesen hat, und jene Philologen also, welche die Rhythmik als Basis aller Metrik leugnen und sich mit der metrischen Kürze und Länge begnügen, müssen gleichzeitig z. B. die meisten Otfriedschen Verse für Prosa erklären.

Die Wahrheit dieser Thatsachen haben denn auch einige Schulmänner sehr richtig erkannt und aus Mangel an einer rhythmischen Gliederung die lyrischen Partieen der Dramen als Prosa lesen lassen, nicht als ob sie nicht wussten, dass auf solche Weise der höhere Genuss der Dichtungen verloren ging, sondern weil sie diese Methode für besser hielten, als durch einfaches Messen nach langen und kurzen Silben und durch Einprägen der verschiedensten Namen für solche unver-

ständliche Reihen von Längen und Kürzen den Geist der Schüler zu erschlaffen und bei ihnen statt eines höheren Genusses sogar Ekel vor den griechischen Dramatikern zu erregen.

Ist es nun klar, dass eine Messung der Silben, eine Metrik, ohne Rhythmus nicht möglich ist, so drängt sich uns doch die Frage auf, ob nicht die lyrischen Partieen weder metrisch noch rhythmisch, sondern als reine Prosa zu lesen sind, da dieselben nach den ausdrücklichen Ueberlieferungen der Alten für den Gesang und die Orchestik unter Instrumentalbegleitung bestimmt waren, die Musik aber fast ganz verloren gegangen ist, und es somit nach den Erfahrungen in unserer modernen Musik scheinen müsste, dass wir, wenn wir in dieses Chaos von Silben einen Rhythmus bringen, einen dem der Griechen nicht im geringsten ähnlichen Genuss erzielen. Doch hierin verhält sich die griechische Kunst zur modernen entgegengesetzt, und es beginnt für uns die Schwierigkeit, die antiken Erzeugnisse richtig aufzufassen. Der dem deutschen Volke in der Poesie eigenthümliche Rhythmus ist und war zu allen Zeiten die grade Taktart, etwa der $^2/_4$ Takt, während unsere moderne Musik zu der grössten Mannigfaltigkeit der Taktarten fortgeschritten ist, einen $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^3/_8$ u. s. w. Takt kennt. Ein Musiker nimmt sich daher, wenn er irgend ein Gedicht in Musik setzt, und seine Composition nicht eine gar zu einfache sein soll, alle möglichen Freiheiten; er giebt in den meisten Fällen den Rhythmus des Gedichtes, welchen dasselbe als p o e t i s c h e s Kunstwerk hatte, auf und drückt ihm den Rhythmus der m u s i k a l i s c h e n Composition auf. Diese Differenz geht bekanntlich so weit, dass der Text unserer Opern fast gar keinen Rhythmus mehr hat, sondern häufig zur Prosa herabgesunken ist. Unter solchen Verhältnissen würden daher unsere Nachkommen, wenn sie von irgend einem unserer Lieder nur den Text erhielten, theils noch ein poetisches Kunstwerk, dessen Genuss aber von dem unserigen total verschieden sein würde, theils eine reine Prosa erhalten. Nur in den allerseltensten Fällen würden sie aus dem blossen Texte einen dem unsrigen annähernden Genuss zu schöpfen im Stande sein und zwar dann, wenn der Rhythmus des poetischen und musikalischen Kunstwerkes zusammenfällt; aber auch in diesem allergünstigsten Falle sage ich nur a n n ä h e r n d, da bei uns die musikalische Composition vorwiegend ist. Ein Beispiel der letzten Art würde

das bekannte Volkslied: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“ sein.

Wie ganz anders dagegen war es bei den Griechen. Einerseits hatte die Sprache eine grosse Geschmeidigkeit und Lebendigkeit; sie unterschied genau wie unsere althochdeutsche die Kürzen und Längen von einander und konnte sich der musikalischen Composition accommodiren; andererseits aber stand die Musik auf einer relativ niedrigen Entwickelungsstufe. War der den Griechen eigenthümliche Rhythmus in der Poesie ebenfalls wie im Deutschen der $^{2}/_{4}$ Takt, so kannte auch die Musik nur diesen Takt allein; es fiel stets der Rhythmus der poetischen und musikalischen Composition zusammen, und wir verlieren durch den Verlust der Noten nur die besondere Modification durch die Tonhöhe. Aber selbst diese war bei den Griechen lange nicht so bedeutend, als bei uns. Die Musik nahm nach ausdrücklichen Zeugnissen erst die zweite, untergeordnete Stellung ein, während man den Hauptgenuss in dem Text und dessen Inhalt als poetischem Kunstwerk suchte.

Nach diesen Erörterungen wird der Leser hoffentlich eingesehen haben, dass eine Rhythmik auch in den griechischen lyrischen Partieen nicht abgeleugnet werden darf. Und gesetzt selbst, dass wir uns in der Gliederung hin und wieder irren, und so der Rhythmus in einigen schwierigen Fällen dem der Alten nicht genau entsprechen sollte, was schadet es? Jedenfalls ist doch solcher nach modernem Gefühl ausgebesserte Schaden tausendmal höher zu achten, als eine einfache Prosa, oder was dasselbe sagen will, eine Messung nach metrischen Silben, die uns auch nicht im entferntesten jene theils leidenschaftliche, theils frohe Erregtheit des Gemüths, welche wir in den lyrischen Partieen so meisterhaft gezeichnet finden, zu schildern vermag.

2. Rhythmus, Rhythmizomenon, Rhythmik, Metrik.

Was wir unter den Begriffen: Rhythmus, Rhythmizomenon u. s. w. zu verstehen haben, geht aus dem System der Kunst, wie es bereits die Alten aufgestellt, klar hervor. Aus demselben ist wohl allgemein bekannt, dass die drei musischen Künste: Musik, Orchestik und Poesie die dem mensch-

lichen Geiste immanente Schönheitsidee nicht in der Ruhe, dem Nebeneinander des Raumes, sondern in der Bewegung, dem Nacheinander der Zeit, zur Darstellung bringen. Obgleich nun die Zeit eigentlich ausserhalb der Idee der Kunst steht und namentlich in unserer Zeit bei den epischen und dramatischen Dichtungen (Novellen) häufig unberücksichtigt bleibt, so verlangte doch der Schönheitssinn der Griechen, dass auch sie sich den Gesetzen des Schönen unterwerfe, und sich nicht, wie in der Prosa, in ungesetzmässige, ungleiche, sondern in gleiche, gesetzmässig wiederkehrende Theile zerlege. Da aber auch die Zeit als abstracte nicht sinnlich wahrnehmbar ist, sondern, wenn sie zur Darstellung gelangen soll, einer Materie bedarf, so bedürfen natürlich auch die gleichen, gesetzmässig wiederkehrenden Zeittheile einer Materie. Doch selbst so werden sie coordinirt und gleich stark durch die Aussprache betont:



in ununterbrochener Reihenfolge wegen ihrer Einförmigkeit ebenso wenig wahrnehmbar sein, als die abstracte Zeit überhaupt, und wir vereinigen deshalb mehrere solcher gleichen Zeittheile zu einer einheitlichen Gruppe, indem wir sie durch verschiedene Intonation einander subordiniren, den einen Theil den andern beherrschen lassen:



Diese regelmässige Wiederkehr gleicher und gleichstark betonter Zeittheile nennen wir Rhythmus; die Materie aber, insofern sie nicht nur die Zeit, sondern die gesetzmässige Zeittheilung, d. i. den Rhythmus zur Wahrnehmung gelangen lässt, Rhythmizomenon.

Das Rhythmizomenon kann nach den drei musischen Künsten ein dreifaches sein: die Sprache (λέξις) in der Poesie, der Ton in der Musik, die körperliche Bewegung in der Orchestik.

Wie nun der Rhythmus schlechthin durch diese drei Rhythmizomena zur Erscheinung gelangt, darüber handelt die Rhythmik im Allgemeinen; sie bildet das einheitliche Band der drei musischen Künste. Doch schon früh gab es neben dieser allgemeinen Wissenschaft eine subordinirte, die Metrik, deren

Aufgabe es war, zu lehren, wie der Rhythmus speciell durch die Sprache (λέξις) zur Erscheinung kommt. Der Grund dieser Sonderung liegt in der Sprache selbst. Sind nämlich in der Musik und Orchestik die Rhythmizomena, Ton und körperliche Bewegung, noch nicht zeitlich fixirt, sondern erhalten erst nach den Gesetzen der allgemeinen Rhythmik Realität, so war das Rhythmizomenon der Poesie, die λέξις, bereits als Substrat der prosaischen Rede in Beziehung auf die Zeitdauer fixirt; sie zerfiel in bestimmte lange und kurze Silben, die nicht willkürlich wie der Ton verändert und den Gesetzen der allgemeinen Rhythmik unterworfen werden durften. Es war somit Aufgabe der Metrik, von den Formen zu handeln, welche die bereits gegebene und zeitlich fixirte Sprache annehmen musste, um als Rhythmus auftreten zu können. Uns natürlich wird in dieser Arbeit nur die Rhythmik beschäftigen, in sofern sie durch die Sprache, λέξις, zur Erscheinung kommt.

Nach den bisherigen Erklärungen ist nun wohl klar, dass Rhythmus und Rhythmizomenon nicht identisch sind, sondern ersterer nur die abstracte Form ist, unter welcher das Rhythmizomenon auftritt, und dass ferner, wie die Form ohne Materie, so auch der Rhythmus ohne das Rhythmizomenon, also in der Poesie ohne die λέξις, nicht zur Erscheinung kommen kann.

3. Einfache und zusammengesetzte Zeit.

Χρόνος πρῶτος oder ἐλάχιστος ist das kleinste rationale Zeitmaass, nach dem die anderen χρόνοι bestimmt wurden. Er ist untheilbar, und seine Dauer wird der gewöhnlichen kurzen Silbe gleichgesetzt. Diesem kleinsten Zeittheile stehen die grösseren χρόνοι σύνθετοι gegenüber, sie umfassen die Dauer mehrerer χρόνοι πρῶτοι. Solcher χρόνοι σύνθετοι unterschieden die Alten vier: sie heissen nach der Anzahl der in ihnen enthaltenen χρόνοι πρῶτοι:

χρόνος δίσημος —
„ τρίσημος ⌙
„ τετράσημος ⌙⌟
„ πεντάσημος ⌙⌙⌟

Die dabei gesetzten Zeichen führt uns Anonymus de mus. §. 83 an. Der *χρόνος δίσημος* ist die gewöhnliche lange Silbe; die übrigen sind über das metrische Maass ausgedehnte Längen. Der Terminus für diese Dehnung ist *τονή*.

4. Einfacher und zusammengesetzter Takt.

Die Vereinigung stark und schwach betonter, gleicher Zeittheile zu einer einheitlichen Gruppe



nennen wir mit modernem Ausdrucke Takt, und in ihm den stark betonten Zeitabschnitt den schweren oder guten, den schwach betonten den leichten oder schlechten Taktheil. Genau hierzu stimmen die Bezeichnungen der Griechen. Sie nennen den Takt *πούς* und unterscheiden in ihm ebenfalls einen schweren Taktheil, *θέσις, βάσις, κάτω χρόνος* und einen leichten, *ἄρσις, ἄνω χρόνος*. — Obgleich wir heute an den späteren Gebrauch der Metriker, welche den schweren Takt *ἄρσις*, den leichten *θέσις* nannten, gewöhnt sind, so werde doch auch ich, wie Westphal und Schmidt gethan, die alte Bezeichnung beibehalten, da ich die Citate der Rhythmiker anführen muss. — Die Uebereinstimmung der griechischen und unserer modernen Theorie ist auch ferner noch vorhanden. Ebenso wie wir die Taktheile durch Auf- und Niederschlag mit der Hand oder dem Taktirstocke bezeichnen, taktirten auch die Griechen durch Auf- und Niedertreten mit dem Fusse und zwar, wie die Bedeutung der Worte *θέσις* und *ἄρσις* schon zeigt, den schweren Taktheil durch Niedertreten, den leichten durch Aufheben des Fusses. Der gemeinsame Ausdruck für Taktheile ist *σημεῖα*.

Der allgemeine Begriff *πούς* wird ferner nach dem Zeugnisse des Aristoxenus in *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* zerlegt. Er sagt pag. 12,3: ,*Οἱ δ' ἀσύνθετοι* (sc. *πόδες*) *τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων*', d. i. die nicht zusammengesetzten Takte unterscheiden sich von den zusammengesetzten da-

durch, dass sie nicht in πόδες zerfallen, was bei den zusammengesetzten der Fall ist.

Es entsteht nun die Frage, welche πόδες wir zu den ἀσύνθετοι zu rechnen haben. Dieselbe lässt sich in Folge einer anderen Stelle pag. 12, 18 beantworten: ‚Τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μέν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει· τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν.‘

Aristoxenus sagt also, dass der kleinste Fuss der dreizeitige sei, da das Taktiren in dem zweizeitigen, wo jede kurze Silbe einen Takttheil des Rhythmus bilden müsste, ein zu dichtes, zu schnell aufeinanderfolgendes sein würde. Es gehören mithin zu den πόδες ἀσύνθετοι ohne Zweifel alle πόδες τρίσημοι, τετράσημοι und πεντάσημοι, denn keiner von ihnen lässt sich in zwei πόδες τρίσημοι, welche doch nach Aristoxenus die kleinsten sind, zerlegen. Ebenso ist auch der πους ἰωνικὸς ἰαμβικός – – ◡ ◡ in seinen verschiedenen Formationen ein πους ἀσύνθετος, da er sich nur in zwei πόδες zu 4 und zu 2 χρόνοι πρῶτοι:

– – | ◡ ◡
4 | 2

von denen der zu zwei χρ. πρ. nach Aristoxenus kein Takt ist, zerlegen lässt, niemals aber in zwei πόδες τρίσημοι, wie sie z. B. die trochäische Dipodie zulässt:

– ◡ | – ◡
3 | 3 χρ. πρ.

5. Rationale und irrationale Zeiten.

Die Zeitgrössen, als deren Maasseinheit wir vorhin den χρόνος πρῶτος kennen gelernt haben, werden χρόνοι ῥητοί oder rationale χρόνοι genannt. Aber schon früh reichten dieselben für die Mannigfaltigkeit des Rhythmus nicht hin, und man schuf Zeitgrössen, welche nicht auf den χρόνος πρῶτος, sondern auf einen Bruchtheil desselben als Maasseinheit zurückgeführt werden müssen. Sie heissen χρόνοι ἄλογοι oder irrationale Zeitgrössen. Die betreffende Stelle, glaube ich, ist mit grossem Scharfsinn von Westphal richtig interpretirt worden (Bd. I, 515) und ich begnüge mich daher mit einer kurzen Inhaltsangabe. Aristoxenus sagt nämlich, es habe Zeitgrössen gegeben, die aus der Summe oder Differenz eines

χρόνος ῥητός und eines in der Praxis nicht allein vorkommenden Theils des *χρόνος πρῶτος*, im Werthe von 1/3 oder 1/2 *χρ. πρ.*, bestehen, d. i. *χρόνοι* im Werthe von 1 1/2, 2 1/2, 2/3, 1 1/3 etc. *χρ. πρ.*

Ganz dieselbe Erscheinung haben wir in unserer modernen Musik. Unsere Triolennoten, von denen drei immer denselben Zeitwerth haben, wie zwei derselben Noten, die nicht als Triolen gespielt werden, lassen sich ebenfalls nur auf den Bruchtheil 1/3 als Maasseinheit zurückführen.

4/3 4/3 4/3 = 2 2 *χρ. πρ.*

Auch für diejenigen *χρόνοι ἄλογοι*, deren Maasseinheit der halbe *χρόνος πρῶτος* ist, haben wir eine ähnliche Erscheinung, nämlich die Note mit dem Punkt; allein hier herrscht schon der Unterschied, dass bei uns in diesem Falle die halbe Viertelnote, d. i. das Achtel, als Maasseinheit angenommen wird, und so zum B. in dem Notensatze das Verhältniss von 3 : 1 entsteht, und dass ferner der Zeitwerth des ganzen Taktes niemals durch diesen Punkt verändert werden darf, sondern stets der Zeittheil, um welchen die eine Note durch den Punkt vergrössert wird, von der folgenden Note desselben Taktes abgezogen werden muss:

3 1 | 2 2 *χρ. πρ.* nie 3 2 | 2 2 *χρ. πρ.*

Die letztere Messung soll nun aber nach Westphal und Schmidt bei den Griechen gebräuchlich gewesen sein, und Aristoxenus selbst führt hierfür ein Beispiel an pag. 10: ‚*Εἰ ληφθείησαν δύο πόδες, ὁ μὲν ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον, ὁ δὲ τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥμισυ, τρίτος δέ τις ληφθείη πούς παρὰ τούτους, τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὖ τοῖς ἀμφοτέροις ἔχων, τὴν δὲ ἄρσιν μέσον μέγεθος ἔχουσαν τῶν ἄρσεων. Ὁ γὰρ τοιοῦτος πούς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω· ἔσται δὲ ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου. καλεῖται δ'ουτος χορεῖος ἄλογος.*‘ Aristoxenus führt uns hier, wie der Schluss sagt, einen *πούς ἄλογος* 2 1 1/2 *χρ. πρ.* vor, in welchem der zweite *χρόνος*, der in der Mitte zwischen dem *χρό-*

νος πρῶτος und δίσημος liegt, nicht nur im Verhältniss zum χρόνος πρῶτος, sondern auch im Verhältniss zu dem ersten χρόνος δίσημος ein ἄλογος ist, da in beiden gemeinsam nicht mehr, wie gewöhnlich, der χρόνος πρῶτος oder die kurze Silbe in der λέξις, sondern der $^1/_2$ χρόνος πρῶτος die Maasseinheit bildet. Diese πόδες werden von Aristides pag. 29 ‚ῥυθμοειδεῖς‘ im Gegensatz zu den ‚ἔρρυθμοι‘ genannt.

Ganz anders dagegen steht es nun mit denjenigen πόδες welche aus χρόνοι ἄλογοι bestehen, die unseren Triolennoten entsprechen. Auch sie sind ἄλογοι im Verhältniss zum χρόνος πρῶτος, aber sie machen nicht den πούς selbst zu einem ἄλογος, da sie wie unsere Triolen stets in Verbindung von 3 erscheinen, und das Verhältniss der Thesis und Arsis

$\frac{8}{3}$ 𝅗𝅥 $\frac{4}{3}$ ♩ — ⏑ $\frac{8}{3}$ $\frac{4}{3}$

dadurch, dass wir den Zeitwerth der kürzen Silbe, $^4/_3$ χρ. πρ., als Maasseinheit haben, ein rationales von 2:1 wird. Man konnte in diesem Falle sagen: das Verhältniss von 2:1, d. h. von zwei kurzen Silben zu einer, ist rhythmisch, ohne weiter die Alogia der einzelnen Silbe zu dem χρόνος πρῶτος des Rhythmus zu beachten. So entstand häufig der grosse Widerspruch zwischen den Silben der λέξες und den theoretischen Takttheilen, σημεῖα, welche, wie wir sehen werden, nur χρόνοι ῥητοί sein konnten; ja dieser Widerspruch zieht sich sogar durch die Fragmente aller Rhythmiker hin und gab schliesslich bei den Metrikern zu der grössten Confusion Veranlassung.

Doch soviel mag vorläufig zur allgemeinen Orientirung hinreichen, da ich später bei der Besprechung der einzelnen Takte hierauf zurückkommen muss.

6. Ueber das rhythmische Silbenmaass.

Wir haben gesehen, dass die Quantität der Prosasilben für den Rhythmus nicht hinreicht, sondern dass dieselben theils durch τονή verlängert, theils wie bei den χρόνοι ἄλογοι verkürzt werden. Hierfür sind uns die Zeugnisse der Rhythmiker und Metriker übereinstimmend überliefert, und ich halte es da-

her nicht für nöthig, dieselben hier zusammenzustellen, sondern begnüge mich kurz mit dem Resultate, dass es über das gewöhnliche Maass verlängerte und verkürzte Silben giebt. Unsere Aufgabe soll vielmehr sein, ganz speciell Untersuchungen über einen Satz des Aristoxenus anzustellen, welcher die eben erwähnte Willkür der Verlängerung und Verkürzung der Silben einschränkt.

Wir besitzen nämlich den Satz des Aristox.: ,Ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν' d. i. „die Länge hat die doppelte Zeitdauer der Kürze". Dass dieser Satz fragmentarisch ist, muss auf den ersten Blick einleuchten; er würde, um mit Westphal zu reden, in absoluter Allgemeinheit gefasst, dass die Länge immer und überall das Doppelte der Kürze sei, eine mathematische Absurdität sein, und es bleibt somit nichts übrig, als ihn aus den anderen Nachrichten des Aristox. wieder herzustellen, eine Arbeit, bei der, da sie von der Subjectivität des Einzelnen schwer fern bleiben kann, zu irren sehr leicht möglich ist. So ist es, glaube ich, auch Westphal ergangen. Er limitirt den Satz selbst auf Kosten aller Wahrscheinlichkeit ganz so, wie es seinem einmal aufgestellten System passt, und jeder Andere könnte ihn sich in anderer Weise zum Nutzen machen.

Er gelangt Bd. I. S. 530 zu folgendem Resultate: „In jedem Takte ist die lange Ictussilbe doppelt so gross als die ihr folgende Kürze." Wie augenscheinlich auffallend! Während beim Trochäus ⏗ ⏑ die Länge doppelt so gross als die Kürze ist, soll dies bei der einfachen Umstellung, dem Jambus ⏑ ⏗, nicht mehr der Fall sein? Sicher würde der Verfasser seinen Satz auch für den reinen Jambus zugegeben haben, wenn nicht die Auflösung der irrationalen Spondeen die, wie allgemein bekannt, in den jambischen und trochäischen Trimetern an den ungeraden resp. geraden Stellen eintreten können, die grössten Schwierigkeiten bereitet hätten.

Es würde nämlich in der Auflösung des irrationalen Trochäus ⏖ ⏑ $\frac{1^1/_2}{}$ die Länge im Werthe von 1½ χρ. πρ. nicht das Doppelte der voraufgehenden Kürze, welche gleich 1 χρ. πρ. ist, ausmachen, und so sieht sich Westphal genöthigt, den Satz des Aristoxenus zu limitiren: „Die Länge ist das Doppelte der ihr folgenden Kürze." Das Auffallende dieser Limitation liegt darin, dass der Satz nun nicht mehr für den

regelmässigen Jambus anwendbar ist, und dieses wird noch vermehrt durch Westphal selbst, indem er, wie wir später genauer sehen werden, bei der Messung des sogenannten kyklischen Anapäst:

$$\smile\ \overset{2/3}{\smile}\ \overset{3/4}{\acute{-}}\ \chi\varrho.\ \pi\varrho. = ♪\ \overset{3}{\widehat{♪\ ♩}}\quad \tfrac{2}{3}\ \tfrac{4}{3}\ \chi\varrho.\ \pi\varrho.$$

sich widersprechend den Satz: „Die Länge ist das Doppelte der Kürze", nicht nur für die vorhergehende Kürze gelten lässt, sondern sogar als nothwendig erkennt. Welche Inconsequenz!

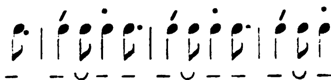
Wie aber steht es ferner mit der Auflösung des irrationalen Jambus $\underline{1^1/_2}$ ⏑́ ⏑? Auch hier ist die Länge im Werthe von $1^1/_2$ χρ. πρ. nicht das Doppelte der folgenden Kürze, und so muss Westphal den Satz des Aristoxenus nur noch von der Ictussilbe gelten lassen und limitiren: „In jedem Takte ist die lange Ictussilbe das Doppelte der folgenden Kürze." Haben wir nun in der ersteren Limitation das Zufällige bemerkt, so ergeben sich jetzt sogar Fehler und Widersprüche. Die Ergänzung „folgende Kürze" wäre nämlich nicht nöthig gewesen, wenn der Verf. den zweiten Fall, die Auflösung des Jambus $\underline{1^1/_2}$ ⏑ ⏑, zuerst betrachtet hätte; denn in der Auflösung des Trochäus ⏑ ⏑ $\underline{1^1/_2}$ braucht die Länge schon aus dem Grunde, dass sie keine Ictussilbe ist, nicht das Doppelte der voraufgehenden Kürze zu betragen. Auf diese Weise wäre nicht nur die Limitation einfacher, und das Auffallende, dass im Jambus die Länge nicht das Doppelte der Kürze zu betragen braucht, geschwunden, sondern es wäre auch eine gute Uebereinstimmung mit der Messung des kyklischen Anapäst:

$$\smile\ \underset{2/3}{\smile}\ \underset{4/3}{\acute{-}} = ♪\ \overset{3}{\widehat{♪\ \acute{♩}}}\quad \tfrac{2}{3}\ \tfrac{4}{3}$$

hergestellt, indem hier die Länge schon aus dem Grunde, dass sie eine Ictussilbe ist, das Doppelte der voraufgehenden Silbe betragen muss.

Schliesslich ist noch zu tadeln, dass das Wort Takt von Westphal nicht genauer definirt wird, was aber nothwendig ist, da wir πόδες σύνθετοι und ἀσύνθετοι von den verschie-

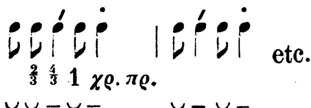
densten Grössen kennen. Westphal selbst theilt p. 629 den jambischen Trimeter folgendermaassen ein:



Dass nun eine derartige Takteintheilung nicht gemeint sein kann, ist klar, wenn man bedenkt, dass die Griechen den Begriff des Auftaktes nicht kannten. Wir können höchstens, indem wir die Verbindung zweier Jamben zu einem Takte festhalten, also eintheilen:



Dass aber auch diese Takteintheilung nicht gemeint sein kann, leuchtet ebenfalls ein; es würde der Satz nur bei den mit dem Bogen bezeichneten Stellen in Anwendung kommen, da ja an den anderen Stellen die Kürze schon zum folgenden Takt gehört. Ferner steht dieser Takteintheilung und gleichzeitig der Annahme, dass unter Takt der ganze Trimeter als πους σύνθετος zu verstehen sei, der bei den Tragikern häufiger vorkommende Anapäst im ersten Fusse entgegen. Leider erwähnt Westphal an dieser Stelle den Fuss nicht, doch geht aus seinen späteren Messungen hervor, dass derselbe nur kyklisch gemessen werden kann:



Abgesehen nun davon, dass Aristoxenus, wie wir in dem Kapitel über „Kyklische Messung" beweisen werden, eine solche Messung nicht kennt, so ist auch, wenn wir unter „Takt" die Dipodie oder den ganzen Trimeter verstehen, die Länge des Anapäst im Werthe von 4/3 χρ. πρ. nicht das Doppelte der folgenden Kürze, welche nur einen χρόνος πρῶτος beträgt. Es bleibt uns somit nur noch übrig, unter Takt den einzelnen πους ἀσύνθετος zu verstehen, so dass der Trimeter folgendermaassen eingetheilt werden muss:



Doch selbst so treten die am Anfang angeführten Bedenken in Kraft. Es würde nicht nur im einzelnen Jambus son-

dern im ganzen Trimeter, welchen wir, wie Westphal p. 629 selbst thut, durch Abschneiden der ersten Kürze als Auftakt dem trochäischen Trimeter gleich machen können, die lange Ictussilbe niemals das Doppelte der folgenden Kürze betragen, während dieses Gesetz beim trochäischen Trimeter an allen Stellen in Kraft tritt. Wer könnte dies glauben? Ferner bleibt auch der Widerspruch der Limitation mit dem kyklischen Anapäst und der schon erwähnte Fehler in der Betrachtung, welcher zu der Ergänzung „folgende Kürze“ führte, bestehen.

Es ist somit hinlänglich klar, dass die Limitation Westphals falsch ist. Der Satz ist für sein System etwa so zu fassen: „In jedem einfachen Takte ist die lange Ictussilbe doppelt so gross als die Kürze.“ Um hier aber diesen Gegenstaud gleich vollständig abzuhandeln, so sei noch erwähnt, dass wir für das von uns aufgestellte System den Satz einfach in der Fassung: „In jedem einfachen Takte ist die Länge das Doppelte der Kürze“ gelten lassen müssen, da wir den irrationalen Spondeus, welcher zu der Limitation Ictussilbe Veranlassung gab, später als einen Irrthum des Aristoxenus beweisen werden. Doch auch selbst, wenn dies nicht der Fall wäre, wie Westphal annimmt, dürfte der Satz so allgemein gefasst werden, da ja im jambischen und trochäischen Trimeter die Länge $\underline{1^1/_2}$ χρ. πρ. eigentllich die Kürze vertritt, und der πoὺς ἄλογος $\underline{2}$ $\underline{1^1/_2}$ nach der eigenen Angabe des Aristoxenus dasselbe εἶδος wie der Trochäus haben soll. Nehmen wir nun den Trochäus mit Westphal als $^3/_8$ Takt an, so muss es uns doch wunderbar erscheinen, dass Aristoxenus wegen einer Länge, die annähernd der Kürze gleich ist und diese vertritt, Veranlassung genommen haben sollte, die für jede Regel empfehlenswerthe allgemeine und einfache Fassung aufzuheben, während er einfach den πoὺς ἄλογος — $\underline{1^1/_2}$ als Ausnahme folgen lassen konnte.

7. Die σημεῖα der πόδες ἀσύνθετοι, Thesis, Arsis.

Wir haben vorhin kennen gelernt, dass bei den Griechen der πoύς, Takt, in einen πoὺς ἀσύνθετος und σύν-

θετος geschieden wurde, und dass die Takttheile desselben, σημεῖα, ähnlich wie bei uns mit dem Fusse taktirt wurden. Es ist nun unsere Aufgabe, das Wesen der σημεῖα zu ergründen und besonders zu untersuchen, ob dieselben mit unsern modernen Takttheilen übereinstimmen. Um diese Aufgabe zu lösen, ist aber vor allen Dingen nöthig, zu wissen, wie viele σημεῖα die πόδες ἀσύνθετοι gehabt haben.

Aristox. berichtet uns hierüber pag. 9: ‚οἱ γὰρ ἐλάττους τῶν ποδῶν, εὐπερίληπτον τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, εὐσύνοπτοί εἰσι καὶ διὰ τῶν δύο σημείων· οἱ δὲ μεγάλοι τοὐναντίον πεπόνθασι, δυςπερίληπτον γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλειόνων δέονται σημείων.‘ Er unterscheidet also allgemein die Takte in grössere und kleinere und sagt, dass die letzteren bei ihrem geringen Megethos leicht wahrnehmbar sind und nur 2 σημεῖα bedürfen. Es entsteht hier wiederum die neue Frage, welche Takte unter die πόδες ἐλάττους zu subsumiren sind. Zunächst gehören hierher die πόδες τρίσημοι und τετράσεμοι; denn Aristoxenus sagt pag. 10, 23 von letzteren: ‚ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον‘, und von ersteren: ‚τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥμισυ.‘ Ferner überliefert Aristides auch vom πούς πεντάσημος, dem Päon, nur zwei σημεῖα: ‚Παίων διάγυιος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως — διάγυιος μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιος, δύο γὰρ χρῆται σημείοις.‘

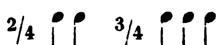
Wir sehen somit, dass die πόδες ἐλάττους bis jetzt unter den Begriff der πόδες ἀσύνθετοι fallen, und es bleibt nur noch von letzteren der πούς ἑξάσημος mit Ausnahme der trochäischen Diopdie übrig. Doch auch von ihm sagt uns eine Stelle des Marius Victorinus 2484 in dem Capitel de rhythmo, in welchem mehrere Notizen des Aristoxenus enthalten sind, dass er nur zwei σημεῖα habe: ‚Eadem et in ionicis metris dupli ratio versatur, nam ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος incipit a duabus longis et in duas desinit breves, ἰωνικὸς autem ἀπ᾽ ἐλάσσονος a brevibus incipiens in longas desinit eritque itaque inter hos δίσημος ad τετράσημον, ἄρσις ad θέσιν, quia unam partem in sublatione habet, alteram in positione, seu contra‘.

Es sind also alle uns als ἀσύνθετοι bis jetzt bekannte πόδες gleichzeitig unter die ἐλάττους zu subsumiren, und Westphal behauptet sogar, dass beide Begriffe sich decken,

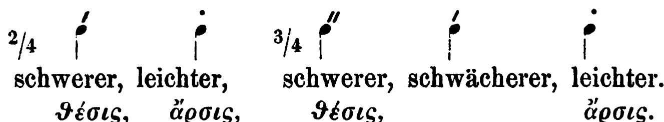
und dass somit alle πόδες ἀσύνθετοι nur 2 σημεῖα haben. Ob dies richtig, ist vorläufig gleichgültig, wir werden hierüber in dem Capitel „Πόδες σύνθετοι" handeln.

Nachdem wir nun die Anzahl der σημεῖα in den bis jetzt als einfach bekannten Takten aus den Ueberlieferungen festgestellt haben, halte ich es für die weitere Untersuchung für gerathen, von unserer modernen Musik auszugehen.

Es ist wohl allgemein bekannt, dass wir unsere Takte in zwei oder drei untereinander gleiche Takttheile zerlegen und nach dieser Theilung theoretisch eine gerade und ungerade Taktart unterscheiden:



Ferner ist auch bereits erwähnt, dass diese Takttheile verschieden stark betont werden und nach ihrer Betonung in der geraden Taktart schwerer und leichter, in der ungeraden Taktart schwerer, schwächerer und leichter Takttheil heissen. — Ich werde für diese Ausdrücke folgende Bezeichnung gebrauchen:



schwerer, leichter, schwerer, schwächerer, leichter.
θέσις, ἄρσις, θέσις, ἄρσις.

Bevor wir aber in unserer Betrachtung weiter gehen, mache ich hier nochmals auf den Unterschied zwischen dem Rhythmus und seinen theoretischen Takttheilen, σημεῖα, einerseits und der Configuration des Taktes, wie sie in der λέξις zur Erscheinung kommt, andererseits aufmerksam, da wir stets auf den Unterschied dieser Begriffe zurückkommen müssen.

Es ist also eine Thatsache, dass bei uns die Hauptbedingung des Rhythmus die Gleichheit der theoretischen Takttheile, welche wir taktiren, und somit der Takte überhaupt ist. Dass die Takte gleich sein müssen, liegt in unserem Gefühl, der dem Menschen angeborenen Schönheitsidee, begründet, und lässt sich hiergegen nichts sagen; aber wohl kann man fragen, weshalb wir abermals den Takt theoretisch in kleinere, untereinander gleiche Takttheile zerlegen und dieselben taktiren, d. h. weshalb bei uns die Taktschläge stets gleich sind, während doch diese Gleichheit bei der Aus-

füllung des theoretischen Taktes durch die Silben, oder in der Musik durch die Töne keineswegs eingehalten wird:

Gliederung in der λέξις 2/4

Theoretische Takteintheilung. 2/4

Sich hierüber genau klar zu werden, ist für das ganze System der Rhythmik von der grössten Wichtigkeit. Unser rhythmisches Gefühl ist nämlich nur mit Mühe im Stande, bei grösseren Zeitabschnitten, wie es die Takte im Verhältniss zu den Takttheilen sind, die Gleichheit derselben unter einander zu bestimmen, und dies ist ebenso wenig möglich, wenn wir die Takte in mehrere einander ungleiche Theile zerlegen, wie es uns das Rhythmizomenon des angeführten Notenbeispiels zeigt; wohl aber vermögen wir diese Gleichheit zu empfinden, wenn die aufeinanderfolgenden Grössen klein und gleich sind, ja das Resultat wird genauer, je kleiner die Zeitgrössen sind. So ist es uns z. B. möglich, die Zeitdauer einer Minute ohne jeglichen Chronometer lediglich durch unser rhythmisches Gefühl ziemlich genau zu bestimmen, wenn wir die Secundenzeittheile taktiren und zählen; aber ich glaube, dass es fast ganz unmöglich ist, den Zeitwerth einer Minute nur annähernd richtig anzugeben, wenn wir die Secundenzeittheile nicht einhalten sondern bald verlängern, bald verkürzen d. h., wenn wir in der Mannigfaltigkeit der Noten eines Mnsikstücks zählen und taktiren wollten. Aber auch wenn die Zeittheile gleich lang sind, nimmt die Fähigkeit, diese Gleichheit zu empfinden, schon mit der Grösse der Theile ab. Es wird uns jedenfalls bedeutend schwerer fallen, die Zeitdauer einer Minute nach dem Gefühl zu bestimmen, wenn wir zwei Secundentheile zusammenfassen und 30 Taktschläge auf eine Minute fallen lassen, ohne gleichzeitig die Secundentheile im Stillen mitzutaktiren. Ich glaube, ja behaupte aber, dass derjenige am allerwenigsten den Zeitwerth einer Minute lediglich durch sein rhythmisches Gefühl bestimmen könnte, welcher einen Zeittheil von zwei Secunden, darauf einen anderen von 1 Secunde u. s. w. abwechselnd, also 40 Schläge auf die Minute taktiren wollte, wenn er nicht gleichzeitig im Stillen den Zeitwerth von 2 Secunden in 2 Theile zerlegt. Hierauf bitte ich ganz besonders zu achten, da wir uns beim

Taktiren grösserer Abschnitte so sehr an das stille Mittaktiren der kleinen, gleichen Zeittheile gewöhnt haben, dass wir es kaum noch empfinden. Aus diesem Grunde theilen wir denn auch unsere Takte theoretisch in kleinere, gleiche Zeittheile, nehmen dieselben als Maasseinheit an und vermögen an ihnen, indem wir sie taktiren, auch die in der λέξις so ungleichen Abschnitte in gleiche Takte zu bringen. Hierzn tritt, wie bekannt, die stärkere und schwächere Betonung der einzelnen Takttheile, um den Takt als rhythmisches Ganze von den andern getrennt empfinden zu lassen.

Dass dies wirklich so ist, will ich noch, um recht zu überzeugen, an einem Beispiel aus dem Leben klar machen. Wohl viele der Leser werden tanzen können, und hoffentlich auch einige nach einem einfachen Instrument, etwa nach einer Violine, getanzt haben. Diese werden ohne Zweifel empfunden haben, dass hiernach taktvoll zu tanzen, schwer ist, und dass uns selbst das stille Mittaktiren häufig im Stiche lässt. Noch weit schwieriger aber ist es für den Spielenden, taktvoll zu spielen, wenn er auf die tanzenden Paare sieht. Und weshalb wohl? Es fehlt der Chronometer, die gleichen Takttheile, an denen er die zum Rhythmus erforderliche Gleichheit der Takte ermessen kann. Kommt daher noch eine zweite Violine als begleitendes Instrument hinzu, so ist die Gleichheit der Takte gewahrt, und der Rhythmus ein sicherer. Um aber auch wiederum den einzelnen Takt von andern als Einheit unterscheiden zu können, verlangen wir die starken Ikten besonders markirt. Diese Function übernimmt bei uns der Bass. Und so sind es denn in der That diese drei Instrumente, welche als zum Rhythmus wesentliche jeder Tanzende gern wünscht, während alle übrige Insrumente hauptsächlich zur Verschönerung der Melodie dienen. Es ist mithin das allgemeine Verlangen, dem die Melodie führenden Spieler einen Chronometer an die Seite zu stellen, und diesen vertreten eben die begleitenden Instrumente; sie spielen Noten, welche mit den theoretischen Takttheilen übereinstimmen, untereinander gleich sind und in ihrem geringen Umfange mit Leichtigkeit von dem rhythmischen Gefühl als gleich empfunden werden können. Dies, glaube ich, ist der Grund alles Taktirens und der Eintheilung der Takte in $^3/_4$, $^2/_4$, $^3/_8$ u. s. w., und es ist somit die Gleichheit der Takttheile in ihrem Wesen selbst bedingt.

Wie war es in dieser Beziehung bei den Griechen? Auch Aristoxenus berichtet uns die Eintheilung der Takte in Takttheile, welche *σημεῖα* genannt wurden, d. i. nach Westphals Uebersetzung „gegebene Merkzeichen zum Takthalten“. Waren aber die *σημεῖα* mit unseren Takttheilen dem Wesen nach gleich, verrichteten sie dieselben Functionen als Chronometer des Rhythmus, so mussten sie auch unter einander gleich sein.

Sind wir nun schon berechtigt die Gleichheit der *σημεῖα* als in ihrem Wesen bedingt anzunehmen, so bezeugt Aristox. dieselbe noch ganz ausdrücklich pag. 10: ‚*νοητέον δὲ χωρὶς τά τε τὴν τοῦ ποδὸς δύναμιν φυλάσσοντα σημεῖα καὶ τὰς ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινομένας διαιρέσεις· καὶ προσθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις, ὅτι τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ'ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν*,‘ d. h. „Von einander trennen muss man die *σημεῖα*, welche das Wesen des Taktes bewahren, und die von der Rhythmopöie gemachten Einschnitte — d. i. die Abschnitte, welche durch die Silben der *λέξις* gebildet werden — und es ist zu dem Gesagten hinzuzufügen, dass die *σημεῖα* eines jeden Taktes gleich bleiben sowohl an Zahl als auch an Grösse, die von der Rhythmopöie gemachten *διαιρέσεις* hingegen eine bunte Mannigfaltigkeit annehmen“. Wie übereinstimmend mit unserer modernen Rhythmik! Die *σημεῖα* sind genau die theoretischen Takttheile; sie sind dem eigentlichen Rhythmus eigen und werden nach der verschiedenen Betonung *θέσις* und *ἄρσις* genannt; sie werden, wie Westphal zugiebt, ebenfalls wie bei uns taktirt und sind deshalb *ἴσα*; kurz sie stimmen mit unsern modernen Takttheilen, wie man vermuthen konnte.

Dieser Gleichheit der *σημεῖα* steht gegenüber die grosse Mannigfaltigkeit der *λέξις*, die *διαιρέσεις ῥυθμοποιίας*, gleich der Mannigfaltigkeit unserer Noten. Auch die Silben der *λέξις* wurden je nach ihrer Betonung *θέσις* und *ἄρσις* genannt.

Ausser dieser für uns so wichtigen Stelle ist uns noch eine zweite bei Psellus überliefert, die mit dem Vorhergehenden vortrefflich übereinstimmt, pag. 14: ‚*Τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοί, οἱ δὲ τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι. ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρ-*

σεως ἢ βάσεως ἢ ὅλου ποδός. ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα. καί ἐστι ῥυθμὸς μὲν ὥςπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδὸς, ῥυθμοποιία δ' ἂν εἴη τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων".

Aristoxenus spricht hier von Zeitabschnitten, wie sie sowohl von den *σημεῖα* als auch von den Silben in der *λέξις* ausgefüllt werden und sagt etwa: Von den Zeitabschnitten sind die einen *ποδικοί*, für den Takt wesentliche, in dem Wesen des *πούς* begründete, die andern nur der Rhythmopöie eigenthümlich, für den Rhythmus unwesentlich. Ein *χρόνος ποδικός* ist nun derjenige, für welchen die Grösse eines *σημεῖον ποδικόν*, d. h. die Grösse eines theoretischen, taktirten Takttheils die Maasseinheit bildet, also ein *χρόνος*, welcher die Thesis oder Arsis oder den ganzen Takt in sich umfasst; der Rhythmopöie hingegen, dem durch die *λέξις* getragenen Rhythmus sind auch *χρόνοι* eigen, welche den Zeitabschnitt des *σημεῖον* zum Grösseren oder Kleineren hin überschreiten. Rhythmus aber ist ein aus *χρόνοι ποδικοί*, d. i. *σημεῖα*, zusammengesetztes System, gleich dem abstracten Rhythmus, wie wir ihn schon früher definirt haben; Rhythmopöie hingegen ist ein System, zusammengesetzt aus *χρόνοι ποδικοί* und aus solchen, welche nur der Rhythmopöie eigen sind, das heisst: in der *λέξις* giebt es Silbenabtheilungen, welche den *σημεῖα* gleich sind, und solche, welche über das *σημεῖον* hinausgehen oder hinter ihm zurückbleiben; kurz in der Rhythmopöie herrscht eine Mannigfaltigkeit, wie sie das angeführte Notenbeispiel zeigt.

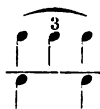
Da wir nun erwiesen haben, dass die kleineren Takte nur 2 *σημεῖα* besitzen, so folgt für uns daraus, dass die Griechen nur in einer geraden Taktart nach modernem Sinne recitirten und sangen. Westphal jedoch ist anderer Ansicht. Er hält die *σημεῖα* nicht stets für gleich, sondern glaubt z. B., dass unter Umständen das eine *σημεῖον* des Taktes 2 *χρόνοι πρῶτοι*, das andere 1 umfassen könne. Der Grund zu dieser Annahme, glaube ich, liegt lediglich darin, dass uns von Aristoxenus innerhalb der kleineren Takte 3 Taktarten: *γένος ἴσον*, *γένος διπλάσιον* und *γένος ἡμιόλιον* genannt werden. Und in der That liegt hierin für den ersten Augen-

blick etwas der Annahme, dass die *σημεῖα* gleich sind und alle kleineren Takte eine gerade Taktart bilden, Widersprechendes; doch wir wollen sehen, ob sich diese 3 *γένη* mit der Gleichheit der *σημεῖα* nicht in Uebereinstimmung bringen lassen.

Was zunächst das *γένος ἴσον* angeht, zu welchem von den *πόδες ἀσύνθετοι* der Dactylus, Anapäst und Spondeus gehören, so stimmt dasselbe genau zu unsrer geraden Taktart; in ihm unterscheiden sich zwei Silbengruppen, Thesis und Arsis, welche nach dem Zeugnisse des Aristox. pag. 10: ‚*ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον*,‘ gleich sind.

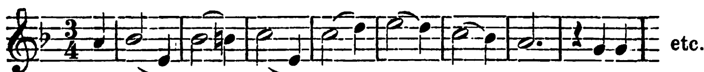


Ganz anders dagegen verhält es sich mit dem *γένος διπλάσιον*, zu welchem von den *πόδες ἀσύνθετοι* der Trochäus, der Jambus und die dreitheiligen jonischen Füsse gehören. Hierüber sind die Ansichten der Gelehrten verschiedener Art. Westphal, wie schon gesagt, hält dieses *γένος* für eine ungerade Taktart, obgleich diese Ansicht mit der Nachricht, dass das *γένος διπλάσιον* nur 2 *σημεῖα* haben soll, im Widerspruch steht, da ja der moderne ungerade Takt 3 unter sich gleiche Taktheile unterscheidet. Wie nun ist diese Erscheinung zu erklären? Ganz so, wie unsere analoge Erscheinung der Triolennoten:



Auch hier ist die Dreitheilung im Rhythmizomenon vorhanden, während der Takt als theoretischer ein gerader ist, 2 *σημεῖα* hat. Doch zu zeigen, auf welche Weise dies den Gesetzen des Aristoxenus und den sonstigen Ueberlieferungen anderer Rhythmiker gemäss geschieht und geschehen muss, ist hier nicht der Ort; ich werde hierüber speciell in dem Capitel „*πόδες τρίσημοι*“ handeln. Für jetzt begnüge ich mich damit, die von Westphal für seine Messung angeführten Gründe zu widerlegen. Er sagt nämlich an irgend einer Stelle,

dass auch bei den Griechen ebenso wie bei uns in dem *γένος διπλάσιον* theoretisch 3 *σημεῖα* vorhanden gewesen und auch empfunden, aber nur 2 taktirt worden seien und sucht diesen nicht nur unserem heutigen Gefühl, sondern auch, wie oben absichtlich so ausführlich auseinander gesetzt, dem Wesen alles Taktirens widersprechenden Usus pag. 536 mit folgenden Worten zu rechtfertigen: „Der Jambus und Trochäus ist dasselbe wie unser 3/8 Takt, aber in der Poesie erscheint er ursprünglich und auch späterhin wenigstens noch in den bei weitem häufigsten Fällen als die Verbindung bloss zweier Silben, einer zweizeitigen Länge und einer einzeitigen Kürze; von den 3 gleichen Zeitmomenten des Taktes erscheinen hier also 2 in der festen Einheit einer langen Silbe vereinigt. In der Form des Tribrachys wird zwar jedes Zeitmoment durch eine besondere Silbe ausgedrückt, aber weil dies die ungleich seltnere Form war, so fasste man sie als eine secundäre, als die Auflösung des zweisilbigen Jambus und Trochäus. Da nun unter den musischen Künsten der Griechen die Poesie, nicht die Musik, voranstand, so erklärt es sich, weshalb man, ausgehend von der metrischen Beschaffenheit, den dreizeitigen Takt nicht in 3, sondern nur in 2 Abschnitte zerlegte, von denen der eine das *διπλάσιον* des anderen war.“ Was zunächst das Letztgesagte angeht, so hat der Verfasser ganz vergessen, dass wir es mit dem Rhythmus an sich und seinen Gesetzen zu thun haben; dass es in diesem Falle ganz unwesentlich ist, durch welches Rhythmizomenon der Rhythmus getragen wird. So wird z. B. in dem folgenden Theile eines modernen Walzers:



stets die Dreitheilung des Rhythmus im Rhythmizomenon nur durch zwei Noten ausgedrückt, aber nichts destoweniger empfindet jeder mit geringem rhythmischen Gefühl Begabte, dass hier 3 *σημεῖα* vorhanden sind und wünscht dieselben taktirt. Wenn in diesem Theile das begleitende Instrument, etwa die zweite Violine, welche den Taktirenden vertritt, ebenfalls wie die erste Violine nur zwei Noten im Verhältniss von 2:1 spielte, so würde Jeder, besonders aber der Tanzende sofort das Mangelhafte herausfühlen; das zweite Instrument

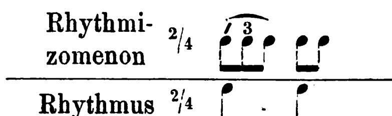
würde so seinen Zweck, welcher nach Westphal darin besteht die Semeia, d. h. die Marken zum Takthalten zu geben, gänzlich verfehlen. Zwar ist nicht zu leugnen, dass beim diplasischen *γένος* die aufgelöste Form des Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑ die seltenere ist, doch kam sie immerhin häufig genug vor, um selbst dem mit geringem rhythmischen Gefühl Begabten zum Bewusstsein zu bringen, dass hier eigentlich 3 Semeia mit verschiedener Intonation vorhanden sind. Geben wir nun aber zu, dass ein Mann, wie Aristoxenus, von dem Westphal pag. 48 sagt: „Bei ihm (Aristoxenus) Widersprüche oder auch nur Doppelsinnigkeit der termini vorauszusetzen, das heisst, geradezu diesen scharfen, klaren Kopf, der seinen Stoff durchaus beherrschte und im Vollbesitze der gesammten Theorie und Praxis so wie auch der Geschichte der musischen Künste ist, mit einem Manne, wie Aristides verwechseln, der in Allem von Aristoxenus das Gegentheil ist“ sich der drei theoretischen Semeia bewusst sein musste, so ist es geradezu thöricht, zu glauben, dass er dieses mit Stillschweigen übergangen hätte, zumal da er beim Trochäus ganz ausdrücklich nur von einer Thesis *δίσημος* spricht, an Stellen aber, wo er zwei Taktheile, Semeia unterscheiden will, den Ausdruck *διπλῇ βάσει* gebraucht. Oder sollte Westphal die Ausdrücke *δίσημος* und *διπλῇ* für identisch halten? Gewiss nicht! Es konnte somit doch höchstens ein in der Theorie gänzlich Unbewanderter sagen, dass 2 *σημεῖα* vorhanden sind; vom Theoretiker aber verlangen wir, dass er in seiner Theorie das Princip der ungeraden Taktart, die drei Semeia aufstellt und nur beiläufig erwähnt, dass hiervon beim Taktiren in der Praxis abgewichen wurde. Gänzlich umgestossen aber wird Westphals oben erwähnte Rechtfertigung der zwei ungleichen Semeia dadurch, dass er auch bei den dreigliedrigen, jonischen Füssen:

´– – ⏑̇ ⏑ = ♩́ ♩ ♩̇♪

nur zwei Semeia annimmt. Hier sind nicht zwei der *χρόνοι δίσημοι* in der *λέξις* zu einer Silbe gebunden, sondern alle drei treten markirt als selbstständige Semeia auf, und doch glaubt Westphal, dass ein Theoretiker habe sagen können, es seien nur zwei Semeia vorhanden; ja er wagt es so

gar, obgleich er selbst pag. 48 sagt: „So — so streng verlangt er (Aristoxenus), dass wir uns an das halten, was er gesagt hat", die betreffende Stelle der zwei *σημεῖα ἴσα* fast ganz zu übersehen und sich mit der Erwiderung zu begnügen, dass eine derartige Interpretation der betreffenden Stelle einfacher Irrthum sei. So etwas lässt sich zwar leicht sagen, aber schwer beweisen!

Zu diesen zwei *γένη* kommt schliesslich als drittes das *γένος ἡμιόλιον*, welches, wie schon die Bedeutung des Wortes anzeigt, aus zwei Theilen besteht, von denen der eine das Anderthalbfache des anderen beträgt, d. h. die beide zu einander in dem Zahlenverhältniss von 3:2 stehen. Hierher gehört von den bis jetzt als *πόδες ἀσύνθετοι* erkannten Takten der Päon – ◡ –. Westphal nun hält dieses *γένος* für einen 5/8 Takt in modernem Sinne. Doch hiergegen spricht 1) unser rhythmisches Gefühl, da in unserer Musik diese Taktart fast gänzlich ungebräuchlich ist, und 2) die zwei *σημεῖα ἴσα* des Aristoxenus, da diese Taktart entsprechend unserem 5/8 Takt, fünf *σημεῖα* enthalten müsste. Ich behaupte daher mit Lehrs, dass sich die Fünftheilung im Päon lediglich auf die *λέξις* bezieht, wie etwa bei uns in der Messung:



im Rhythmizomenon die Fünfgliederung, im Rhythmus aber die gerade 2/4 Gliederung vorhanden ist. Doch wie dieses geschieht, davon in einem späteren Capitel.

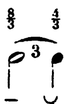
8. Taktumfang.

Wir haben kennen gelernt, dass Aristoxenus einfache und zusammengesetzte Takte unterscheidet und ferner, welche *πόδες* wir bestimmt zu den ersteren rechnen können. Es soll jetzt unsere Aufgabe sein, zu erörtern, welchen Umfang der Takt annehmen kann. Doch bevor ich hierzu übergehe, will ich noch die Begriffe einiger Ausdrücke erklären, die für dieses Capitel eine Wichtigkeit erlangen. Aristoxenus bedient sich nämlich

bei der Angabe der Taktgrösse der Wörter: *δίσημος, τρίσημος* etc. Was bedeuten dieselben? Die Hauptstelle dafür ist ein längeres Fragment, welches ich der Wichtigkeit halber ganz folgen lasse. Aristoxenus pag. 12: ,*Τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μέν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει· τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν. Γίνονται δὲ ἰαμβικοὶ τῷ γένει οὗτοι οἱ ἐν τρισήμῳ μεγέθει· ἐν γὰρ τοῖς τρισὶν ὁ τοῦ διπλασίου μόνος ἔσται λόγος. Δεύτεροι δ' εἰσὶν οἱ ἐν τῷ τετρασήμῳ μεγέθει· εἰσὶ δ' οὗτοι δακτυλικοὶ τῷ γένει· ἐν γὰρ τοῖς τέτρασι δύο λαμβάνονται λόγοι, ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ τριπλασίου· ὧν ὁ μὲν τοῦ τριπλασίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν, ὁ δὲ τοῦ ἴσου εἰς τὸ δακτυλικὸν πίπτει γένος. Τρίτοι δέ εἰσι κατὰ τὸ μέγεθος οἱ ἐν πεντασήμῳ μέγεθει· ἐν γὰρ τοῖς πέντε δύο λαμβάνονται λόγοι, ὅ τε τοῦ τετραπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου· ὧν ὁ μὲν τοῦ τετραπλασίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν, ὁ δὲ τοῦ ἡμιολίου τὸ παιωνικὸν ποιήσει γένος. Τέταρτοι δέ εἰσιν οἱ (ἐν) ἑξασήμῳ μεγέθει· ἔστι δὲ τὸ μέγεθος τοῦτο δύο γενῶν κοινόν, τοῦ τε ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ, ἐν γὰρ τοῖς ἓξ τριῶν λαμβανομένων λόγων, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου καὶ τοῦ πενταπλασίου, ὁ μὲν τελευταῖος ῥηθεὶς οὐκ ἔρρυθμός ἐστι, τῶν δὲ λοιπῶν ὁ μὲν τοῦ ἴσου λόγος εἰς τὸ δακτυλικὸν γένος ἐμπεσεῖται, ὁ δὲ τοῦ διπλασίου εἰς τὸ ἰαμβικόν. Τὸ δὲ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικήν· τριῶν γὰρ λαμβανομένων λόγων ἐν τοῖς ἑπτὰ οὐδεὶς ἐστιν ἔρρυθμος· ὧν εἷς μέν ἐστιν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου, δεύτερος δὲ ὁ τῶν πέντε πρὸς τὰ δύο, τρίτος δὲ ὁ τοῦ ἑξαπλασίου. Ὥστε πέμπτοι ἂν εἴησαν οἱ ἐν ὀκτασήμῳ μεγέθει· ἔσονται δ' οὗτοι δακτυλικοὶ τῷ γένει, ἐπειδήπερ....*'

Ich glaube, aus diesem Fragment geht deutlich hervor, dass Aristoxenus nicht von einem theoretischen, sondern von einem durch die *λέξις* getragenen Rhythmus spricht und ihn auch nach den kurzen Silben der *λέξις*, welche gewöhnlich einem *χρόνος πρῶτος* gleich gesetzt werden, misst. Die Ausdrücke *δίσημος, τρίσημος* etc. geben hiernach die in einem Takte enthaltenen rationalen und irrationalen kurzen Silben an. Zwar sind auf diese Weise die kurzen Silben nicht immer dem *χρόνος πρῶτος* gleich, allein man konnte sich diese Freiheit erlauben, da in der *λέξις* die kurze Silbe die kleinste Maasseinheit ist; besonders aber war dies möglich, da, wie oben

erklärt, die Irrationalität der einzelnen Silbe im ganzem Takte durch die regelmässige Verbindung von je 3 irrationalen kurzen Silben aufgehoben wurde. So würde z. B. in dem Trochäus – ᴗ, wenn wir ihn in unseren Noten etwa so ausdrücken:



und die Achtel-Note gleich dem *χρόνος πρῶτος* annehmen, die kurze Silbe im Werthe von $4/3$ *χρ. πρ.* eine irrationale sein, jedoch der Takt selbst ein rhythmischer bleiben, da die kurze Silbe in der ebenfalls irrationalen Länge als Einheit steckt und man nach einfacher Silbenrechnung gleich richtig sagen kann: das Verhältniss ist das von 2:1. Man konnte in diesem Falle ebenso wenig nach *χρόνοι πρῶτοι* taktiren, wie in unserer Musik die Triolenmessung (3) nach 4 Achteltaktschlägen taktirt werden kann; man musste vielmehr die *χρόνοι δίσημοι* als Maasseinheit annehmen. Somit gehen daher auch die Ausdrücke: *διπλάσιος, τριπλάσιος,* etc. zwar auf eine ungerade Zweitheilung, aber nur auf die Gliederung in der *λέξις*.

Schliesslich sei hier noch erwähnt, dass die Ausdrücke: jambische, daktylische, päonische Taktart von den speciell so genannten Füssen auf alle grösseren Takte, welche eine jener Gliederungen repräsentiren, übertragen wurden, so dass ein aus 5 Jamben bestehender Vers wegen der Fünftheilung ein päonischer heisst.

Wir kommen jetzt zu dem eigentlichen Inhalt des Fragments. Aristoxenus stellt darin eine Scala der Takte nach den Umfängen auf, indem er mit dem *πoὺς δίσημος* beginnt und dann in der Reihenfolge der Zahlen bis zum *πoὺς ὀκτάσημος* fortschreitet. Hiermit bricht das Fragment ab. Viele Gelehrte und unter ihnen auch Hermann glaubten nun, dass uns hier ein grosser und wichtiger Theil für die Gesetze der Rhythmik verloren gegangen sei. Ebenderselben Meinung ist auch Westphal. Er glaubt auf dem von Aristoxenus bis dahin eingeschlagenen Wege das Fehlende ergänzen zu können, indem er eine andere Stelle desselben, welche uns bei Psellus erhalten ist, unmittelbar folgen lässt: pag. 13 ‚*Αὔξεσθαι δὲ φαίνεται τὸ*

μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου.'
Da Aristoxenus durch das ganze Fragment hindurch eine Zweitheilung der Füsse beobachtet, so betrachtet Westphal die einzelnen Füsse nach der Reihenfolge der *χρόνοι πρῶτοι* bis zu dem von Psellus als grössten überlieferten Fuss, nimmt mit ihnen jede mögliche Zweitheilung vor und hält dann diejenigen für rhythmisch, deren zwei Theile sich auf eines der bekannten rhythmischen Verhältnisse: 2:2, 2:1, 3:2 zurückführen lassen. So lässt sich z. B. der *πους 9σημος* in 1 + 8, 2 + 7, 3 + 6, 4 + 5 *χρόνοι πρῶτοι* zerlegen. Von diesen 4 Zahlenverhältnissen soll nun das dritte, 3 + 6, ein rhythmisches sein, weil es sich auf das Verhältniss von 1:2 zurückführen lässt. In dieser Weise verfährt Westphal mit jedem Megethos bis zum *πούς 25σημος*.

Diese Manipulation halte ich für rein willkürlich und ich kann nicht einsehen, weshalb Aristoxenus in den grösseren Füssen die Zweitheilung vorgenommen haben soll, während er, nachdem er die einfachen Füsse definirt hatte, nur zu sagen brauchte: die zusammengesetzten Füsse sind solche, welche die vorgeschriebene Anzahl von kurzen Silben nicht überschreiten und sich in einfache Füsse zerlegen lassen. So definirt denn ja auch in der That Aristoxenus die einfachen Takte als solche, welche sich nicht mehr in kleinere Takte zerlegen lassen, woraus folgt, dass dies bei den grösseren der Fall ist. Wir werden mithin vor Allem nach dem Grunde der Zweitheilung, welche sich durch das ganze Fragment hinzieht, forschen müssen. Dieselbe kann meiner Meinung nach unmöglich eine zufällige sein, und so glaube ich, dass sie ihren Grund in den zwei *σημεῖα ἴσα* der einfachen Takte hat, und dass Aristoxenus an dieser Stelle nur von den *πόδες ἀσύνθετοι* spricht und definiren will, auf welche Weise die 2 *σημεῖα* des Rhythmus in der Gliederung der *λέξις* als Thesis und Arsis ihren Ausdruck finden, d. h. wie viele Silben ein einfacher rhythmischer Takt haben darf. Nachdem dies geschehen, glaube ich, hat Aristoxenus die Definition der zusammengesetzten Takte und die bei Psellus erhaltene Angabe über die grössten Takte folgen lassen.

Nach diesen Principien erhalten wir folgende πόδες:

1) Trochäische πόδες

— ∪
— ∪ | — ∪
— ∪ | — ∪ | — ∪
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪

2) Daktylische πόδες

— ∪ ∪
— ∪ ∪ | — ∪ ∪
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪

3) Päonische πόδες

— ∪ —
— ∪ — | — ∪ —
— ∪ — | — ∪ — | — ∪ —
— ∪ — | — ∪ — | — ∪ — | — ∪ — | — ∪ —

4) Jonische πόδες

— — ∪ ∪
— — ∪ ∪ | — — ∪ ∪
— — ∪ ∪ | — — ∪ ∪ | — — ∪ ∪

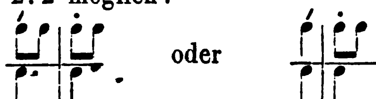
Wenn Westphal als Gegner der Lehrs'schen Messung des Trochäus:

aus diesem Fragment den Satz: ‚αν (λόγων) ὁ μὲν τοῦ τριπλασίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν‘ als Gegenbeweis anführt, so halte ich das für einen Irrthum. Ich entnehme hieraus vielmehr, dass Aristoxenus nur von kurzen Silben und von einfachen Längen spricht, aber nicht von Längen, welche durch Dehnung mehrere Kürzen in sich fassen, und dass er, wenn er das Verhältniss von 3:1 unrhythmisch nennt, damit sagen will: in der λέξις können die zwei Semeia des aus 4 kurzen Silben bestehenden Daktylus nicht so gegliedert werden, dass drei kurze Silben die Thesis und eine die Arsis ausmachen:

— ∪ | ∪

Thesis | Arsis

Genau so ist es in unserer Musik. Auch hier ist bei 4 Achtelnoten in der geraden Taktart, d. h. bei zwei Semeia, nur die Gliederung von 2:2 möglich:



eine Gliederung von 3:1 aber kann nur dann stattfinden, wenn die drei ersten Noten in eine zusammengezogen werden:



Hier machen **drei** Achtelnoten die Thesis, **eine** die Arsis aus, während bei der aufgelösten Form stets **zwei** Achtel die Arsis bilden müssen. Geschieht nun diese Zusammenziehung in der *λέξις*, so erhalten wir ein anderes *γένος*, das diplasische – ◡, von welchem Aristoxenus wegen der **Dreitheilung** in **der** *λέξις* unter den *πόδες τρίσημοι* handelt. Es wird mithin mit jenem obenerwähnten Satze des Aristoxenus jene Art des Lesens verworfen, deren wir uns heute ungenau zu bedienen pflegen, indem wir nach Art unserer deutschen Daktylen die Länge $\frac{4}{3}$ *χρ. πρ.* gleich der Kürze $\frac{4}{3}$ setzen, und so durch die Triolenmessung die Länge und erstere Kürze zur Thesis, die letztere zur Arsis machen



Auf diese Weise bleibt das Verhältniss der Thesis zur Arsis, welches **rhythmisch** (3) das von 2:1 geworden ist, in der *λέξις* ⏗ ◡ | ◡́, wo die **kurze Silbe** ◡ das Maass bildet, doch das von 3:1 und da Aristoxenus dieses als unrhythmisch verwirft, so verwirft er gleichzeitig die kyklische Messung des Daktylus, wie wir später noch genauer sehen werden.

Πόδες ἀσύνθετοι.

Um das Vorhergehende kurz zusammenzufassen, so haben wir 4 *πόδες ἀσύνθετοι*: 1) *πόδες τρίσημοι* — Jambus und Trochäus, 2) *πόδες τετράσημοι* — Spondeus, Daktylus und Anapäst, 3) *πους πεντάσημος* — Päon, 4) *πόδες ἑξάσημοι* — Jonici kennen gelernt, welche wiederum in 3 verschiedene *γένη* oder *λόγοι* zerfallen: 1) *γένος ἴσον*, 2) *γένος διπλάσιον*, 3) *γένος ἡμιόλιον*. Es wird nun unsere Aufgabe sein, jeden dieser *πόδες* genau zu untersuchen, und zwar in der Weise, dass wir zuerst das System Westphals einer genauen Beurtheilung unterwerfen und dann auf der Basis der so allmälig gewonnenen Resultate ein System aufstellen, welches einerseits mit den Gesetzen des Aristoxenus, andererseits mit unserem modernen rhythmischen Gefühl im Einklang steht.

9. *Πόδες τρίσημοι.*

Wie schon bekannt, hält Westphal und ihm folgend Schmidt und andere Gelehrte die *πόδες τρίσημοι*, Trochäus und Jambus, – ◡, ◡ –, welche nach den Zeichen der Prosa-Längen und Kürzen aus drei kurzen Silben bestehen und deshalb meiner Meinung nach *τρίσημοι* genannt werden, für einen 3/8 Takt in unserem modernen Sinne, der nur abweichend von unserer Theorie nicht mit drei gleichen, sondern mit zwei ungleichen Taktschlägen, *σημεῖα*, taktirt wird. So einfach diese Messung auch scheinen mag, so hat sie doch bei genauerer Betrachtung die grössten Schwierigkeiten für sich, die zu erklären noch Keinem gelungen ist. Es sind dies 1) die 2 *σημεῖα ἴσα* des Aristoxenus, 2) die unter die Jamben und Trochäen gemischten Spondeen, 3) der bei den Tragikern

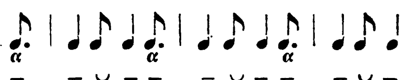
im ersten Fusse des jambischen Trimeters häufig vorkommende Anapäst.

Was zuerst die zwei σημεῖα anlangt, so habe ich dieselben bereits genügend besprochen, und gehe zum zweiten Punkt, den Spondeen über.

Wie allgemein bekannt, können im jambischen Trimeter an den ungeraden, im trochäischen an den geraden Stellen für die regelmässigen Füsse Spondeen eintreten, welche streng die Messung von 4 Achteln haben müssten, also:



Wie ist diese Unregelmässigkeit von den Anhängern der $^3/_8$ Theorie erklärt worden? Westphal hält sich genau an die von Aristoxenus gegebene Erklärung des χρόνος ἄλογος im Werthe von $1^1/_2$ χρ. πρ. und behauptet, dass auf diese Weise die erste Länge des Spondeus zu messen sei. Er drückt diese Irrationalität entweder durch α oder ♪. aus, so dass der ganze jambische Trimeter bei ihm folgende Messung erhält:



Jeder Leser mit einigen musikalischen Kenntnissen wundert sich gewiss über diese rhythmische Messung, da die Taktgleichheit für unser modernes Gefühl so unerlässlich ist, dieselbe aber hier, wenn man die Grösse α oder ♪. beim Recitiren oder Singen auch noch so sehr der Grösse ◡, ♪ annähert, immer gestört wird. Westphal sucht nun diese Erscheinung so zu erklären, dass er sagt, es sei hier dreimal das strenge rhythmische Maass durch ein kleines Retardiren des leichten Takttheils überschritten worden. Dieser Ausdruck „Retardiren", auch in unserer modernen Musik sehr gebräuchlich, ist ohne Zweifel mit grosser Klugheit gebraucht; er hat für den ersten Augenblick etwas Bestechliches; will man sich aber desselben klar bewusst werden, so sieht man sehr bald seine Nichtigkeit ein. Dazu kommt, dass Westphal uns ausser der oben angeführten keine nähere Erklärung giebt, gleichsam als ob es möglich wäre, die ganze Schwierigkeit durch einen Aus-

druck schwinden zu lassen, der ohne eine anderweitige Aufklärung etwas Mystisches, Unverständliches bleiben wird. Freilich ist er anderer Meinung, ja behauptet sogar an irgend einer Stelle den Gedanken, dass der *πους τρίσημος* ein $^2/_4$ Takt in unserem modernen Sinne sei, für immer abgeschnitten zu haben. Nun wir wollen sehen!

Fragen wir vor allen Dingen zuerst, was wir begrifflich unter „Retardiren" zu verstehen haben. Auch in unserer Musik bedienen wir uns dieses Ausdrucks, jedoch jedenfalls in einem anderen Sinne, als Westphal glaubt. Retardiren heisst das von Anfang eingeschlagene Tempo ad libitum langsamer werden lassen, ohne dabei die fundamentalen rhythmischen Verhältnisse zu alteriren, weshalb wir auch das Wort einfach über die betreffende Notenstelle schreiben. Genau hiermit übereinstimmend spricht auch Aristoxenus pag. 15. von einer *ἀγωγή*, d. i. Fortführung des Tempos, welche die rhythmischen Verhältnisse des einzelnen Taktes nicht stört.

Wie ganz anders nun verhält es sich mit dem Retardiren Westphals beim Spondeus im jambischen Trimeter. Es wird nicht das Tempo, die *ἀγωγή*, ferner nicht das Verhältniss der einzelnen Takttheile in der Weise, wie etwa in unserer Musik in folgenden Takten



geschieht, verändert, sondern die Zeitverhältnisse der ganzen Takte werden so alterirt, dass sie nicht mehr einander gleich sind:



Eine solche Modification des Rhythmus kann aber doch wohl nie anders als Taktwechsel im eigentlichen Sinne des Worts genannt werden! Sie alterirt den Rhythmus wesentlich, während die erste Modification zwar auch den Rhythmus verändert, doch nur unwesentlich in der *λέξις*, so dass die *σημεῖα* dieselben bleiben.

Dass nun eine Modification der rhythmischen Verhältnisse stattfinden soll, wird an 2 Stellen berichtet:

Frag. Paris. pag. 45: ,*Τῶν δὲ χρόνων οἱ μὲν εὔρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς, οἱ δὲ ἄρρυθμοι. Εὔρυθμοι μὲν οἱ διαφυλάττοντες*

ἀκριβῶς τὴν πρὸς ἀλλήλους εὔρυθμον τάξιν· ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος.‘ und Aristides. pag. 29: ‚*τούτων (ῥυθμοειδῶν) οἱ μὲν στρογγύλοι καλοῦνται οἱ μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχοντες, οἱ δὲ περίπλεῳ οἱ πλέον ἢ δεῖ τὴν βραδυτῆτα διὰ (τὴν) σύνθε (σιν)τῶν φθόγγων ποιούμενοι.*‘ Aber gleichzeitig heisst es auch, dass diese Spondeen, obgleich sie den Rhythmus alteriren, obgleich sie den Gang langsamer und schlaffer machen, dennoch dem *εἶδος*, dem Wesen nach, den rationalen Trochäen oder Jamben gleich sein sollen. Dasselbe berichtet uns Aristides noch genauer pag. 37: ‚*Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλογοι χορεῖοι β′ (ὁ μὲν) ἰαμβοειδὴς ὃς συνέστηκεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων* (—◡́◡) *καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν ἰάμβῳ, τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν δακτύλῳ.*‘ Er spricht hier von der aufgelösten Form des unter die Jamben gemischten Spondeus und sagt, dass er der Form nach dem Daktylus, dem Rhythmus nach dem Jambus gleiche. Aber gerade hierüber lässt Westphal uns im Dunkeln; denn sein Retardiren, welches nach genauer Untersuchung dem Begriffe nach Taktwechsel ist, verändert den Rhythmus in seinem tiefsten Wesen, macht den *πούς χορεῖος* dem *ἴαμβος* geradezu ungleich.

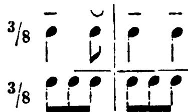
Ganz verfehlt auch ist meiner Meinung nach Westphals Vergleich dieser für ihn ungewöhnlichen Erscheinung mit dem menschlichen Athmungsprocess, in Beziehung auf den die Physiologen behaupten sollen, dass das Ein- und Aus-Athmen sich wie 2:1½ verhalte, d. h. genau so, wie die Thesis zur Arsis im irrationalen Spondeus $\underset{}{\overset{2}{_}}\,\overset{1^{1}/_{2}}{_}$; denn während die Gesetze unseres Athmens sicher in dem Organismus ihren tiefen Grund haben, beruhen die Gesetze des Rhythmus auf der dem menschlichen Geiste immanenten Schönheitsidee; sie werden dem Rhythmizomenon durch einen freien Act des menschlichen Geistes aufgedrückt. Wie leicht erklärlich daher die längere Dauer des Einathmens! Die Organe müssen während dieser Zeit mit der eingeathmeten Luft einen Theilungsprocess vollziehen, da ein Theil derselben von dem Körper absorbirt, der andere wieder ausgestossen wird. Es steht also der Rhythmus mit dem Athemholen nur in sofern in Verbindung, als er durch dasselbe Organ zur Erscheinung gelangt und sich den natürlichen Eigenschaften desselben fügen muss. Dies jedoch will

Westphal nicht verstanden wissen, ja er kann es auch nicht verstehen, da durch die Dehnung der Kürze, durch das Retardiren an den betreffenden Stellen keine Erleichterung, sondern ein Erschweren für das Organ eintritt. Wenn er nun gar weiterhin sagt, dass jenes Eintreten der irrationalen Länge an Stelle der Kürze nichts anderes sei, als eine Concession, welche der Rhythmus dem natürlichen Rhythmus des Athemholens macht, so kann ich mich nicht rühmen, diese Worte verstanden zu haben; ja es scheint mir beinahe komisch, den Rhythmus des Athemholens als Ursache des Retardirens anzusehen. Bedenke man doch nur, dass zwischen beiden, wenn auch das Verhältniss dasselbe ist, nichts desto weniger oft der grösste Contrast herrscht, da das Athemholen von der Natur abhängig immer dasselbe bleibt, etwa im Verhältniss von 4:3 Secunden, das rhythmische Verhältniss beim irrationalen Spondeus $\underset{-}{2}\,\underset{-}{1\frac{1}{2}}$ hingegen nach dem Tempo verschieden fällt, vielleicht im Verhältniss von $\frac{1}{3}:\frac{1}{4}$ Secunde.

Lässt Westphal uns somit über diese Erscheinung im Unklaren, so glaube ich ist es auch H. Schmidt in seiner Eurhythmie nicht gelungen, hier ohne Widersprüche durch zu kommen. Er sagt §. 5 S. 26.: „der Recitirende wird immer darnach gestrebt haben nicht nur den Takten (den irrationalen – – und rationalen – ◡, ◡ –) eine gleiche Ausdehnung zu geben, sondern auch möglichst das legale Verhältniss zwischen Thesis und Arsis zu bewahren“. Aber an irgend einer Stelle vorher ward gesagt, dass es für uns Deutsche schwer sei, die poetischen Kunstproductionen der Alten richtig aufzufassen, da wir gewohnt sind, die Silben gleich lang auszusprechen, die Alten dagegen die verschiedene Zeitdauer der Silben streng beobachtet haben, und es ward die Aufforderung hinzugefügt, sich schon früh gegen diese üble Gewohnheit an ein genaues Unterscheiden der Längen und Kürzen zu gewöhnen, indem man z. B. beim Lesen des daktylischen Hexameters mit der Hand 4 Achtelnoten taktirt und von diesen auf die Länge 2, auf je eine Kürze 1 fallen lässt:



Wie ich wenigstens urtheilen zu müssen glaube, liegt in dem wohlgemeinten Rath die Voraussetzung, dass das Ohr der Griechen ein feines gewesen ist, und eine Willkür der Art, dass man auf die Länge nur einen Achtelschlag fallen lässt, wie es oben bei dem irrationalen Trochäus doch geschehen muss



für unerlaubt hielt. Auf solche Weise wäre der viel gepriesene Melodieenreichthum der griechischen Sprache verwischt. Wir vermögen in den lyrischen Partieen, in denen die Thesen und Arsen nicht so streng wie in der recitirten Poesie auf einander folgen, sondern die Arsen häufig synkopirt sind, keinen Halt zu gewinnen, wenn eben nicht durch das scharfe Auseinanderhalten der langen und kurzen Silben. Fragen wir uns doch, weshalb denn die Griechen den Spondeus zugelassen haben! Etwa nur, um ihn gleich dem Trochäus oder Jambus zu lesen, während Aristides an der angeführten Stelle ausdrücklich sagt, dass der Spondeus den Rhythmus langsamer, voller habe empfinden lassen? Gewiss nicht! Wie wuchtig diese sogenannten irrationalen Silben oft gebildet werden, darauf hat Lehrs hingewiesen Litter. Centralbl. 1866. Nr. 48:*) Ich selbst mache hier

---

*) Es heisst dort: „Auch jetzt wieder wird es eingestanden (von Westphal), dass die Messung der Spondeen in den geraden Stellen der Trochäen oder den ungeraden der Jamben mit , welche nun einmal feststehen soll, und zwar wird es, so viel wir sehen, mit der Verlängerung gerade um einen halben Chronos ganz Ernst genommen, als einem sichern Erfahrungssatze aus dem Ohre des Arsistoxenus, — dass diese Messung für uns bisher noch ein ungelöstes Problem bleibt. Wenn zuerst diese Verlängerung gleich gestellt wird mit unserm — ausnahmsweise dem Vortrag und dem Vortragenden überlassenen Retardiren, so ist doch der Verfasser selbst dabei nicht beruhigt und versucht noch andere Analogien: alle, wie man hinreichend sieht, ihm selbst nicht zur Genüge. Hervorheben also darf man immer noch auch dieses als einbegriffen in dem Problematischen, als mit Recht befremdend, dass in *νεοσφαγῆ που τόνδε προςλεύσσων φόνον, δεῖ πωλοδαμνεῖν κἀξομοιοῦσθαι φύσιν, ἕως τὸ χαίρειν καὶ τὸ λυπεῖσθαι μάθῃς, τέως δὲ κούφοις πνεύμασιν βόσκου νέαν, ἀλλ᾽ ἄνδρες ἀσπιστῆρες ἐνάλιος*

noch besonders darauf aufmerksam, wie häufig der **irrationale** *χρόνος πρῶτος*, welcher nach Schmidt gleich dem gewöhnlichen *χρόνος πρῶτος* der kurzen Silbe ◡ sein soll, von einer von Natur langen, schweren, accentuirten Silbe, der rationale *χρόνος δίσημος* hingegen von einer nur durch Position langen Silbe getragen wird.

Soph. Elektr. 698. *κεῖνος γὰρ ἄλλης ἡμέρας, ὅθ' ἱππικῶν*
705. *ξανθαῖσι πώλοις ἕβδομος Μάγνης ἀνήρ*
Antig. 5. *οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ,*
10. *πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά,*

In diesen Beispielen sehen wir den irrationalen *χρόνος πρῶτος* den *χρόνος δίσημος* im **Jambus** überwiegen. Da wir aber durch Abschneiden des Auftakts den **jambischen** Trimeter **trochäisch** zu lesen gewohnt sind, so gebe ich noch einige Beispiele, in denen der irrationale *χρόνος πρῶτος* den *δίσημος* im **Trochäus** überwiegt:

Antig. 7. *καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ φασὶ πανδήμῳ πόλει*
13. *δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο,*

Kann man wirklich glauben, dass z. B. Antig. 13. die Silbe *δελ-* **zwei**, die Silbe *φοῖν* hingegen nur einen Achtelschlag erhalten könne!

$^3/_8$ *δελφοῖν*

$^3/_8$

Schmidt selbst scheint dies als unwahrscheinlich empfunden zu haben, indem er an einer anderen Stelle für den Spondeus den Ausdruck „**retardirender Spondeus**" gebraucht. Doch gleichzeitig sah er auch ein, dass mit diesem Worte im Sinne Westphals nicht das Richtige getroffen werde, und setzt deshalb hinzu, dass er das Wort „**retardirender**" in der

---

λεώς, ὑμῖν τε κοινὴν τήνδ' ἐπισκήπτω χάριν, καὶ τἀμὰ τεύχη μήτ' ἀγωνάρχαι τινές, πόρπακος ἱπτάβοιον ἄῤῥηκτον σάκος, καὶ δῶμα πάκτου μηδ' ἐπισκήνους γόους δάκρυε· χάρτα τοι φιλοίκτεστον γυνή, sämmtlich in der Rede des Aias 545, alle die — man' möchte fast scherzhaft sagen mörderischen Längen nicht geschrieben sind um Längen zu sein. Oder: *αἱμοῤῥαγὴς φλέψ· ἀλλ' ἐάσωμεν, φίλοι.*"

Weise aufgefasst wissen wolle, wie in folgendem Notensatze unserer Musik



der zweite Takt den ersten ruhiger werden lässt. Hierin liegt gewiss eine tiefe Wahrheit. Gerade dadurch, dass im ersten Takte die Note das theoretische Semeion überschreitet, und die zweite Achtelnote hinter demselben zurückbleibt, entsteht eine Unruhe. Aber mit dieser Wahrheit tritt nun bei Schmidt eine Ungenauigkeit auf. Er vergisst nämlich, dass wohl der Takt die Formation , in der eine Unruhe liegt, ausgleichen und zur Ruhe führen kann, aber doch niemals den $^3/_8$ Takt ; denn abgesehen davon, dass diese beiden rhythmisch ganz verschiedenen Takte im modernen Sinne einen Taktwechsel bilden, welchen Schmidt bei diesen Takten nicht zulassen will, so fehlt der Beweis, dass die Formation ein unruhiges Tempo ist, das einer Ausgleichung, eines zur Ruhe Führens bedarf. Solches anzunehmen verbietet uns unser rhythmisches Gefühl; ja es liegt hier eine Verirrung in den elementarsten Anschauungen der Rhythmik vor. Befolge man nur Schmidts eigenen Rath und lese z. B. den jambischen Trimeter in der Art, dass man 3 Achtelnoten, welche Westphal und Schmidt dem Jambus und Trochäus zutheilen, mit der Hand taktirt und von diesen zwei auf die Ictuslänge, eine auf die Kürze oder irrationale Länge fallen lässt, und man wird einen ruhigen, gleichmässigen aber nichts weniger als feurigen Gang des Rhythmus herausfühlen, etwa wie ihn unser moderner Walzer bietet. Wer aber könnte bestreiten, dass der Walzer von unseren Tänzen, Polka, Polkamazurka u. s. w. die grösste Ruhe empfinden lässt! Dass nun aber gar ein ruhig hinfliessender Rhythmus an 3 Stellen in so kleinen Zwischenräumen eines Retardirens fähig sei, das zu glauben, kann ich mich nicht entschliessen. Kurz, wir sehen, dass auch Schmidt diese der $^3/_8$ Theorie widersprechende Erscheinung des irrationalen Spondeus nicht zu erklären vermochten.

Schliesslich verbietet uns, den Trochäus und Jambus als $^3/_8$ Takt zu messen, der bei den Tragikern häufiger vorkommende Anapäst im ersten Fusse des jambischen Trimeters,

für welchen Westphal keine andere Messung zu geben vermag, als die sogenannte kyklische:

$\overset{3}{\smile\ \smile\ -}$ = ♪ ♪ ♩ (3)

Von dieser jedoch werden wir in dem Kapitel „Kyklische Messung" beweisen, dass sie 1) Aristoxenus unbekannt gewesen und 2) eine $^2/_4$ Taktmessung des Trochäus und Jambus verlangt.

Nachdem wir so die Ansichten Westphals und Schmidts bestritten haben, bleibt uns die Aufgabe, eine Messung aufzustellen, welche einerseits den Gesetzen des Aristoxenus, andererseits unserem modernen rhythmischen Gefühl entspricht. Das Resultat ist einfach und von Lehrs schon längst richtig erkannt worden, nämlich die Messung als $^2/_4$ Takt in folgender Weise:

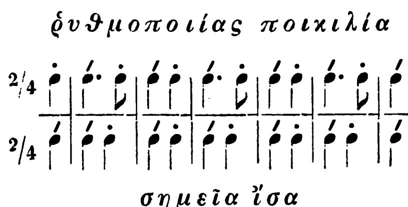


so dass z. B. der jambische Trimeter folgende Gestalt erhält:



So sind alle früheren Schwierigkeiten gelöst. Erstens sind die von Aristoxenus für jeden πους ἀσύνθετος bestimmt vorgeschriebenen und auch im Wesen des Taktirens begründeten 2 σημεῖα ἴσα vorhanden, d. h. die Taktart ist eine gerade:

ῥυθμοποιίας ποικιλία



σημεῖα ἴσα

Zweitens ist die Nachricht, dass der Spondeus den Rhythmus langsamer, voller werden lasse, genau bestätigt. Das ursprüngliche rhythmische Verhältniss ♩. ♪ wird so verändert, dass das Wesen des Taktes, der $^2/_4$ Rhythmus ♩ ♩, dasselbe

bleibt und Aristoxenus sehr wohl sagen konnte, der irrationale Takt gleicht in rhythmischer Hinsicht dem Jambus. Drittens ist, und hierauf lege ich ganz besonders Gewicht, das Eintreten des Spondeus an drei Stellen gerechtfertigt, da der Gang des Trochäus eben so wie in unserer Musik seinem eigentlichen Charakter nach ein unruhiger, bewegter ist und eine Ausgleichung, ein zur Ruhe Führen durch den Spondeus dem Gefühl erwünscht ist. Auch Schmidt sah dies ja bereits ein, aber das strenge Festhalten an dem $^3/_8$ Takt brachte ihn von der rechten Bahn ab. Die Unruhe liegt, um mit Aristoxenus zu reden, niemals in den *χρόνοι ποδικοί*, welche den *σημεῖα* gleich sind, sondern gerade in dem ungleichen Verhältniss zweier *χρόνοι* zu einander, welches entsteht, wenn der eine *χρόνος* das *σημεῖον παραλλάσσει ἐπὶ μέγα*, der andere *ἐπὶ μικρόν*:



Dass nun *χρόνοι* der letzten Art nur in der Rhythmopöie, niemals in dem Rhythmus als theoretischem vorkommen können, ist bekannt und in dem Wesen der Takteintheilung und des Taktirens begründet. Viertens ist der Anapäst, welcher bereits einmal den von Westphal aufgestellten Satz: „In jedem Takte ist die lange Ictussilbe doppelt so gross als die folgende kurze Silbe“ umgestossen hatte, nicht durch die dem Aristoxenus unbekannte kyklische Messung, sondern einfach als ausgleichender Takt gleichbedeutend dem Spondeus erklärt.

So einfach auch diese Messung, und so gross in ihr der Einklang zwischen der Ueberlieferung der Alten und unserem modernen Taktgefühl ist, so ist doch Westphal, und ihm folgend Schmidt, ein ganz entschiedener Gegner. Weshalb? So viel ich habe ersehen können aus drei Gründen: 1) sagt Westphal an irgend einer Stelle: „So können wir singen, aber nicht recitiren“ und „So können wir singen, wenn wir ein antikes Gedicht melodisiren wollen“; 2) behauptet er, dass bei dieser Messung der Rhythmus ein *λόγος τριπλάσιος* sei, Aristoxenus aber einerseits den Trochäus und Jambus für einen *λόγος διπλάσιος*, andererseits den *λόγος τριπλάσιος* für unrhythmisch

halte; 3) erwähnt er, dass Aristoxenus uns an der Stelle, wo er von den *χρόνοι ἄλογοι* spricht, von einem *πούς χορεῖος ἄλογος* im Werthe von $3^1/_2$ *χρόνοι πρῶτοι* $\underline{2}\ \underline{1^1/_2}$ berichtet.

Diese drei Gegengründe schwinden bei genauerer Betrachtung gänzlich. Was zunächst den ersten betrifft, so ist er der unhaltbarste und sehr leicht durch Analogie in unserer Muttersprache zu widerlegen. Wie schon im ersten Abschnitt erwähnt, tritt die strenge Scheidung der kurzen und langen Silben am deutlichsten im Alt- und Mittel-Hochdeutschen hervor; hier sind die Vocale der Endsilben theilweise noch in ihrer vollen, ungeschwächten Form vorhanden, während die betonten Stammsilben kurz sind. Natürlich reichte auch die einfache Betonung nicht aus, es musste die Quantität der Silben mit in Betracht gezogen werden, und so gilt z. B. das ganz bestimmte Gesetz, dass eine kurze Silbe in der Hebung stets von einer Senkung gefolgt werden muss, eine lange Silbe in der Hebung aber unmittelbar von einer anderen Silbe in der Hebung gefolgt werden kann, d. h. die Senkung, die Arsis der Griechen, kann in diesem Falle synkopirt werden und die lange Silbe in der Hebung den Werth eines ganzen Taktes erhalten:

ál-màh-tì-go gót

Da nun aber Verse mit derartigen rhythmischen Freiheiten im Alt- und Mittelhochdeutschen bekanntlich sehr gut recitirt werden können, so kann ich nicht einsehen, weshalb eine Silbe in der Recitation zwar zu einer halben Note, aber nicht zu einem Viertel mit dem Punkte gedehnt werden kann.

Etwas anders ist es im Neuhochdeutschen; hier ist die rhythmische Freiheit der Synkope unerlaubt und man pflegt zu sagen, — auch Schmidt stimmt hiermit überein, — dass wir mit gleichen rhythmischen Grössen bauen, die Griechen hingegen Grössen von verschiedener Ausdehnung hatten. Allerdings ist nicht zu leugnen, dass wir im Neuhochdeutschen nicht mehr nach der Quantität der Silben, sondern lediglich nach Hebung und Senkung messen, aber hieraus geht noch keineswegs die quantitative rhythmische Gleichheit der Silben hervor. Es ist ja eine allgemeine Erfahrung, dass die Betonung

auf die Veränderung der Vokale einen grossen Einfluss ausübt, und dass lange Vokale, wenn sie betont sind, länger ihre volle Kraft bewahren. In ähnlicher Weise sehen wir denn auch im Deutschen auf der letzten Stufe der Entwickelung das allgemeine Bestreben, die nicht betonten Vokale eines Wortes zu schwächen, zu verkürzen, hingegen die betonten, wenn sie lang sind, lang zu lassen, wenn sie kurz sind, zu dehnen oder zu verdoppeln:

mhtd. sắgeten nhd. sắgten

klắgeten - klắgten

lĕ́geten - lĕ́gten

so dass fast durchgängig bis auf einige einsilbige Wörter die betonten (hoch- und tieftonigen) Silben lang sind und als Hebung sowohl eine kurze als auch lange Silbe in der Senkung tragen können. Dies, glaube ich, ist der Grund, weshalb die Quantität der Silben im Neuhochdeutschen ausser Betracht gelassen werden konnte, ohne dass die langen und kurzen Silben rhythmisch gleich zu sein brauchten; die rhythmische Taktgleichheit wird nach der Lehrs'schen Messung dann so beibehalten, dass wir die lange Hebung und eine folgende lange Senkung rhythmisch gleich lang (♩ ♩·) sprechen; die lange Hebung aber gefolgt von einer kurzen Senkung etwas über das gewöhnliche Maass hinaus verlängern (♩· ♪)

Lese man z. B. den Vers:

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochus

welcher von dem Dichter zur Nachahmung des griechischen jambischen Trimeters absichtlich so angelegt ist, in der Weise, dass man zwei Viertelnoten taktirend auf jede Silbe einen Viertelschlag fallen lässt, und ich behaupte, dass durchaus kein feines Gefühl dazu gehört, um das Absurde einer solchen gleichförmigen Vortragsweise herauszufühlen.

Westphal selbst erkennt sich widersprechend die Wahrheit dieser Thatsachen an, wenn er bei Erwähnung der Schlegelschen Verse pag. 631 Bd. I.

Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylus;
Grossart'gen Nachdruck schafften Doppellängen dir.

sagt: „Bei dieser Art (im geraden $^2/_4$ Takt) zu recitiren finden wir allerdings in den Doppellängen der geraden Stellen einen

würdigen Nachdruck;" denn es wird hierin doch offenbar zugestanden, dass wir auch diesen deutschen Vers in der Lehrs'schen Weise recitiren müssen.



Wenn Westphal aber an derselben Stelle sagt, dass diese Empfindung auf einer Täuschung unseres modernen Gefühls beruhe, weil wir den jambischen Takt nicht dreizeitig, sondern als einen geraden Takt mit gleich grosser Hebung und Senkung zu lesen gewohnt sind, so müssen wir uns nicht nur über das Fehlerhafte dieser Behauptung, sondern auch ganz besonders über den in ihr liegenden Widerspruch mit der ersteren Behauptung wundern. Es soll also, um es in unsern Noten auszudrücken



die Senkung der Hebung gleich sein und dennoch empfunden werden, dass in den ungeraden Stellen Doppellängen stehen? Dies zu empfinden ist mir unmöglich, und ich zweifle, ob es ein Anderer vermag, da wir die kurze Silbe in der Senkung, wenn sie den stets langen, betonten Silben in der Hebung gleich sein soll, zu einer Länge dehnen müssen und somit rhythmisch an allen Stellen Doppellängen erhalten.

Natürlich liegt derselbe Widerspruch auch in der Anmerkung Westphals: „Ebenso auch die Römer (empfanden einen würdigen Nachdruck in den Doppellängen) z. B. Horat. epist. 2. 3. 255: Tardior ut paulo graviorque veniret ad aures, Spondeos stabiles in iura paterna recepit; aber auch die Römer haben den ungeraden Takt der griechischen Jamben und Trochäen in ihren Nachbildungen derselben zu einem geraden Takte gemacht, sonst hätten die römischen Bühnendichter nicht völlig abweichend von den Griechen den Spondeus an geraden wie ungeraden Stellen zugelassen." Auch die Römer mussten, wenn sie in dem Spondeus als $^2/_4$ Takt eine Schwere und Langsamkeit empfanden, den gewöhnlichen Trochäus in der Lehrs'schen Weise recitiren; ja dies musste um so mehr der Fall sein, wenn wir nicht andernfalls, da der Spodeus ♩ ♩ und Trochäus ♩ ♪ keinen Taktwechsel bilden sollen, d. h. beide einander quan-

titativ gleich sind, den Römern jede quantitative Messung absprechen und annehmen wollen, dass die Kürze des Trochäus ebenso wie die Länge desselben lang gelesen wurde. Auf diese Weise hätte der Pyrrhichius ♪♪ und Trochäus ♩♪ ebenso gut wie der Trochäus ♩♪ und der Spondeus ♩♩ gleich gelesen werden können, was doch niemals geschah.

Ganz besonders muss es uns schliesslich wundern, von Westphal, dem entschiedenen Gegner der Lehrs'schen Theorie bei der Messung des kyklischen Daktylus ♪. ♬ ♪ ebenfalls das Verhältniss von 3:1 ausgedrückt zu sehen und gewiss doch als solches, welches nicht nur gesungen, sondern auch recitirt werden kann. Wer denn aber in aller Welt könnte wohl glauben, dass das Notenverhältniss ♪. ♬ gesungen und recitirt, aber ♩. ♪ nur gesungen werden kann. Offenbar ein Irrthum! Fand Westphal in Betreff des Recitirens einen Anstoss, so hätte er ihn in beiden Fällen lediglich in dem ungleichen Verhältniss von 3:1 finden müssen, da ja die Griechen ebenso wie wir ein Tempo, eine ἀγωγή, kannten, und es somit leicht war, durch ein Corripiren der Vierteltaktschläge im zweiten Fall

$$\frac{2/4\ ♩.\ ♪}{2/4\ ♩\ ♩}$$

und durch langsameres Vortragen der Achteltaktschläge im ersten Falle

$$\frac{2/8\ ♪.\ ♬}{2/8\ ♪\ ♪}$$

beide Messungen in der Praxis in eine zusammenfallen zu lassen.

Nicht schwieriger zu widerlegen ist der zweite Einwand Westphals, dass der Trochäus bei der Messung ♩. ♪ ein λόγος τριπλάσιος sei, letzterer aber von Aristoxenus als unrhythmisch bezeichnet werde. Die ebenerwähnte Messung ist nämlich nur eine für unsere Notenschrift passendere Form an Stelle der strengen Aristoxenischen Messung:

$$\overset{3}{𝅗𝅥\ ♩} = \overset{3}{♩\ ♩\ ♩}$$

— ◡ ◡ ◡ ◡

$^8/_3$ $^4/_3$ $^4/_3$ $^4/_3$ $^4/_3$

in der die drei Kürzen sämmtlich χρόνοι ἄλογοι im Werthe von 4/3 χρ. πρ. sind. So ist klar, dass der Trochäus ein λόγος διπλάσιος ist, natürlich nur in der λέξις, dem Rhythmizomenon. Ferner ist auch der Satz des Aristoxenus: „In jedem einfachen Takte ist die Länge doppelt so gross als die Kürze“ streng bewahrt.

Diese irrationale Messung können wir nun aber in unserer Notenschrift nur unbequem ausdrücken, da wir die Viertelnote, welche den Zeitwerth der rationalen Länge ausdrückt, verdoppeln müssen. Dies, sage ich, ist etwas Unbequemes und hat für den ersten Augenblick etwas Zurückschreckendes. Es könnte sich der Laie sehr leicht wundern, wenn er die Länge durch eine halbe Note ausgedrückt sieht, während die rationale Kürze nur dem Achtel gleichgesetzt ist. Mit ebenso richtigem Gefühl wie Westphal, der für die strenge kyklische Messung des Daktylus 3 die Messung setzt, hat daher auch Lehrs die weit bequemere, einleuchtendere Schreibweise gewählt:

— ◡ = — ◡ (3)

9/3 3/3 8/3 4/3 χρ. πρ.

Es ist ja nicht zu leugnen, dass streng genommen in dieser Messung die Länge den Werth von 9/3 oder 3 χρ. πρ., die Kürze den von 3/3 oder 1 χρ. πρ. erhält, und so das Verhältniss von 3:1 entsteht; doch im 2/4 Takt ist der Unterschied für die Praxis ein verschwindend kleiner; es konnte ein feines Ohr wohl kaum herausfühlen, ob die Kürze um 1 oder 2/3 χρ. πρ. nach dem ersten Semeion oder Vierteltaktschlag fiel:

Rhythmizomenon	3	1 χρ. πρ.
σημεῖα	2	2 χρ. πρ.

Rhythmizomenon	8/3 (3)	4/3 χρ. πρ.
σημεῖα	2	2 χρ. πρ.

Wenn es uns nun wegen solcher Ungenauigkeit in der Notenschrift nicht wundern darf, wenn Jemand diese Messung für eine den Gesetzen des Aristoxenus widersprechende hält, so muss uns doch ein solcher Einwand von Seiten Westphals be-

fremden, da er bei der Messung des kyklischen Daktylus ebendieselbe Bezeichnung eingeführt hat:

$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ 1 χρ. πρ. = $\frac{3}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 χρ. πρ.

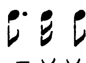
Ohne Zweifel glaubte er, da er bei Anwendung der zweiten Messung sagt, dass der Unterschied zwischen $\frac{9}{3}$ und $\frac{3}{2}$ im Werthe von $\frac{1}{6}$ χρ. πρ. ein verschwindend kleiner sei, der, dader kleinste Zeittheil der Griechen der χρόνος πρῶτος sei, von dem feinsten Ohr nicht empfunden werden könne, dass der Unterschied von $\frac{1}{3}$ χρ. πρ. in den folgenden Messungen:

$\frac{9}{2}$ $\frac{3}{2}$ = $\frac{8}{3}$ $\frac{4}{3}$

fühlbar sei, weil in der ersteren das vierte Achtel mit dem vierten χρόνος πρῶτος zusammenfalle. Doch hierin liegt gerade der Irrthum. Auch in unserer modernen Musik kann bei der Messung das Verhältniss von 3:1 nur dann genau empfunden werden, wenn wir nach Achtelnoten taktiren, indem dann das letzte Achtel in dem Rhythmizomenon mit dem vierten taktirten zusammenfällt; dies ist aber nicht möglich, wenn wir nach Viertelnoten taktiren:

Rhythmizomenon.	$\frac{4}{8}$	$\frac{2}{4}$
σημεῖα	$\frac{4}{8}$	$\frac{2}{4}$

In diesem Falle hören wir nur, dass sowohl das Achtel als auch das Triolenviertel hinter das zweite σημεῖον fällt. Da nun aber bei den Griechen der kleinste Zeittheil, nach welchem man taktirte, der Zeitwerth einer kurzen Silbe war, letztere aber hier eine irrationale im Werthe von $\frac{4}{3}$ χρ. πρ. ist, so konnte man nicht, wie Westphal zu glauben scheint, mit χρόνοι πρῶτοι taktiren, welche in diesem Falle kleiner sind, als die kurze Silbe, sondern man musste zum Semeion den nächst grösseren rationalen Zeittheil, den χρόνος δίσημος, d. i. die Viertelnote, wählen, ebenso wie es ja auch in unserer Musik ganz unmöglich wäre, die Messung nach Achtelnoten zu taktiren. Wäre indess die kurze Silbe nicht das kleinste Taktirmaass, so würde man in der kyklischen Messung Westphals:



ebenso gut nach kleineren Zeitgrössen, als die kurze Silbe im Werthe von $^2/_3$ *χρ. πρ.* ist, etwa nach halben *χρόνοι πρῶτοι*, d. i. Sechszehntelnoten, taktiren können und dann ebenfalls das Verhältniss von 3:1 herausfühlen.

Auch Schmidt können wir nicht bestimmen, wenn er an irgend einer Stelle die Berechnung des Aristoxenus ganz verwirft und meint, dass der Recitirende diesen feinen Unterschied nicht habe empfinden können, da hierfür der Chronometer fehle. Dies ist nur für den oben besprochenen, feinen Unterschied von $^1/_6$ und $^1/_3$ *χρ. πρ.* richtig, um den die Messung des Aristoxenus mit unserer heutigen differirt; aber wir vermögen aus seinen Berechnungen doch jedenfalls soviel zu entnehmen, dass z. B. der Trochäus im $^2/_4$ Takt und in der Weise zu messen ist, dass die kurze Silbe h i n t e r das zweite taktirte Semeion fällt, dasselbe *παραλλάσσει.*

Hierzu kommt, dass Aristoxenus, wie oben besprochen, mit dem Satze: ‚*ὁ μὲν τοῦ τριπλασίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν,*‘ nicht die Messung …, sondern … oder … meint und hiermit, wie wir später sehen werden, die kyklische Messung des Daktylus, in der die Länge und die erste Kürze die Thesis, die zweite die Arsis ausmacht, verwirft.

Wir sehen also, dass der Trochäus und Jambus auch nach unserer Messung einen *λόγος διπλάσιος* in der *λέξις* bildet, wozu schliesslich die Thatsache stimmt, dass Aristoxenus die genannten Füsse nie einen diplasischen R h y t h m u s, sondern stets einen diplasischen *λόγος* oder ein diplasisches *γένος* nennt.

Wichtiger und schwer zu widerlegen ist der dritte Einwand Westphals, nämlich dass Aristoxenus ausdrücklich einen *πούς ἄλογος χορεῖος* nenne, dessen Thesis 2, Arsis $1^1/_2$ *χρ. πρ.* betrage. Ich halte diese Messung für einen Irrthum des Aristoxenus und will, um denselben recht wahrscheinlich zu machen, etwas weiter ausholen. Wir haben bereits den *πούς τρίσημος* wegen der zwei *σημεῖα ἴσα* für einen $^2/_4$ Takt erklärt, der dem Daktylus rhythmisch gleich ist und sich von ihm nur dadurch unterscheidet, dass er in der *λέξις* den besonderen Typus der D r e i t h e i l u n g durch drei irrationale kurze

Silben repräsentirt, d. h. ein λόγος διπλάσιος ist. In einer Zeit nun, in der eine rhythmische Theorie noch nicht durchgebildet, und das Gefühl der einzige Leiter war, in der die Musik noch auf einer relativ niedrigen Stufe stand, war es wohl natürlich, dass man sich, wenn man sich dieses Gefühls genauer bewusst werden wollte, zunächst an die äussere Form hielt und z. B. im jambischen Trimeter die drei kurzen Silben für die regelmässige, den Spondeus aber innerhalb der Jamben als den seltener vorkommenden für die unregelmässige Form ansah; ferner dass man, da man vermöge des rhythmischen Gefühls taktmässig recitirte, d. h. die rhythmische Gleichheit der Trochäen und Spondeen — φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος. — καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν ἰάμβῳ — und gleichzeitig ihre Verschiedenheit — οἱ δὲ περίπλεῳ οἱ πλέον ἢ δεῖ τὴν βραδυτῆτα διὰ (τὴν) σύνθε(σιν) τῶν φθόγγων ποιούμενοι — wohl fühlte, aber die theoretische Einheit noch nicht gefunden hatte, äusserlich die Spondeen den Trochäen und Jamben durch Annahme eines mittleren Maasses gleichzusetzen suchte.

Um noch deutlicher zu sein, wollen wir einen lateinischen reinen, jambischen Trimeter betrachten, für welchen selbst Westphal den $^2/_4$ Takt zugesteht. Denke man sich einen Schüler mit gutem rhythmischen Gefühl begabt, aber ohne jegliche theoretische Kenntnisse, so wird derselbe durch unsere deutsche Art, nach Hebung und Senkung zu recitiren, unterstützt, den $^2/_4$ Takt sehr wohl herausfühlen, aber dennoch vielleicht durch die strenge Scheidung der langen und kurzen Silbe und durch die Auflösung in drei kurze Silben bewogen, die Zweitheilung des Rhythmus in dem Verhältniss von 2:1 angeben. Mit der grössten Leichtigkeit wird er ferner im daktylischen Hexameter das Verhältniss von 2:2 herausfühlen. So einfach nun beides ist, so bereitet doch die Vereinigung beider γένη im jambischen Trimeter grosse Schwierigkeiten. Obgleich der Schüler beide richtig liest, beide als $^2/_4$ Takt empfindet, so wird er doch, durch diese Verschiedenheit der äusseren Form verleitet, schwer die theoretische Einheit erkennen, sondern vielmehr den Spondeus als eine Unregelmässigkeit zum Jambus und Trochäus ansehen. In dieser Lage, glaube ich, befand sich Aristoxenus. Auch er kannte aus der Praxis des Taktirens die Gleichheit der zwei Semeia sehr wohl, recitirte richtig,

fühlte die Schwere und Ruhe in dem Spondeus, aber fand nicht die theoretische Einheit, sondern nahm, durch die Dreitheilung einerseits und durch die Langsamkeit im Spondeus andererseits verleitet, ein Medium von $1\frac{1}{2}$ χϱ. πϱ. an.

Man hüte sich ja, zu glauben, dass das Auffinden der richtigen Theorie so leicht sei. Bedenke man nur, dass z. B. eine Horazische Ode, in der beide γένη vereinigt sind, wohl richtig mit Taktgleichheit gelesen, aber nur von sehr Wenigen, worauf ich im ersten Kapitel hingewiesen habe, theoretisch richtig verstanden wird. Ein Beispiel solcher Schwierigkeit, glaube ich, bietet uns die selbst von Westphal als Mangel anerkannte Thatsache, dass die Alten in der Theorie nicht zur Erkenntniss des Auftakts gelangt waren.

10. Πούς πεντάσημος.

Nachdem wir über den Trochäus und Jambus so ausführlich gehandelt haben, werden wir uns in der Folge einfacher fassen können. Ich halte daher kurz mit Lehrs die Behauptung fest, dass der παίων ἐν γένει ἡμιολίῳ *eine gerade Taktart im modernen Sinne ist und in Noten folgendermaassen gemessen werden muss:*

— ◡ —

Weshalb dieses γένος ein ἡμιόλιον genannt wird, ist wohl klar; denn die 3 kurzen Silben der Thesis bilden in der λέξις das Anderthalbfache der 2 kurzen Silben in der Arsis.

Die Gründe nun, welche uns die gerade Taktart für den Päon anzunehmen zwingen, sind folgende:

Erstens können die 2 σημεῖα ἴσα des Aristoxenus in dem von Westphal und Schmidt angenommenen $\frac{5}{8}$ Takt nicht eingehalten werden. Aber auch abgesehen von der Ueberlieferung der 2 σημεῖα ἴσα und von dem Umstande, dass der $\frac{5}{8}$ Takt in unserer modernen Musik fast ganz ungebräuchlich ist, unserm Gefühl widerstrebt, müssen wir doch wenigstens nach einem Grunde fragen, welcher die Alten bewogen haben könnte, nicht 5 Semeia anzunehmen und zu taktiren, wie wir dieselben z. B. in dem von Westphal angeführten Liede:



deutlich unterscheiden. Es dürfte Westphal wohl schwer fallen, irgend welchen einleuchtenden Grund für den Usus, den 5/8 Takt mit 2 ungleichen Semeia zu taktiren, anzuführen, zumal da, wie wir früher absichtlich so weitläufig auseinandergesetzt haben, die Gleichheit der Semeia schon in ihrem Wesen bedingt ist. Dazu kommt, dass Aristoxenus, wenn wir ihn einmal für einen so grossen Theoretiker halten, wie Westphal glaubt, sich mit dem blossen Usus, den 5/8 Takt mit 2 ungleichen Semeia zu taktiren, durchaus nicht zufrieden stellen konnte.

Die Thatsache ferner, welche Westphal zum Beweise seiner 5/8 Messung anführt, nämlich dass Anonymus de mus. pag. 101 uns für den Anfänger 4 Kola 5zeitiger Takte mittheilt, können wir zwar zugeben, aber beweisen kann sie nichts, da ja die Notenschrift auf einer relativ niedrigen Stufe der Entwickelung stand und für die *χρόνοι ἄλογοι* keine besondere Bezeichnung hatte; es deuten uns die 5 zeitigen Takte weiter nichts als die 5 kurzen Silben der *λέξις* an. Anonymus, behaupte ich, würde auch Westphals kyklische Messung des Daktylus (Triole) in Noten nie als 3zeitigen, sondern stets als 4zeitigen Takt bezeichnet haben. Der Spieler und Sänger wusste sehr gut, in welchem Takte er die 5 kurzen Silben zu singen oder zu spielen hatte. Auch unser deutsche daktylische Hexameter bietet, wenn wir ihn, wie es fast gewöhnlich geschieht, ungenau lesen und alle 3 Silben, sowohl die Länge als auch die beiden Kürzen, gleich lang aussprechen, eine genaue Analogie:

Dienen	lerne bei	Zeiten das	Weib nach	seiner Be	stimmung
⏑ ⏑	⏑ ⏑ ⏑	⏑ ⏑ ⏑	⏑ ⏑	⏑ ⏑ ⏑	⏑ ⏑

denn obgleich in den ersten beiden Takten 5 Silben und 5 gleiche Zeichen vorhanden sind, so liest doch jeder mit rhythmischem Gefühl Begabte die einzelnen Takte gleich, und zwar nicht im 3/8, sondern im 2/4 Rhythmus, wie ihn uns die Form der Spondern im 1, 4, und 6 Takte bietet:

Gliederung in der λέξις

$^{2}/_{4}$

Rhythmus.

$^{2}/_{4}$

Ferner bleibt Westphal noch zu beweisen übrig, weshalb sich nach seiner eigenen Aussage der Päon in den heiteren Tanzliedern des apollinischen Cultus entwickelt hat, und weshalb es hauptsächlich die bewegten und raschen Hyporchemata waren, welche im 5zeitigen Takte gehalten wurden. Eine Erklärung in der blossen Acceleration des Tempo's, der ἀγωγή, zu suchen, wird wohl Niemandem einfallen; es wäre dies ein offenbarer Fehler, da ja allgemein jeder Takt beschleunigt oder retardirt werden kann. Der Grund muss jedenfalls ein tieferer sein, er muss in der Gliederung des Rhythmus selbst liegen. Und so ist denn in der That in unserer Messung:

$^{2}/_{4}$

wofür wir nach dem früher Gesagten auch:

$^{2}/_{4}$

setzen können, das Unruhige, Bewegte wohl herauszufühlen, aber nicht in der Messung Westphals:

$^{5}/_{8}$ =

Schliesslich spricht gegen die letzte Messung der zuweilen vorkommende jonische Takt, welchen Westphal wiederum nicht anders als durch Retardation zu erklären vermag:

$1^{1}/_{2}$

ein Umstand, der ihn in alle früher besprochenen Schwierigkeiten reisst. Wir dagegen sehen diesen Takt ebenso wie im folgenden Kapitel den jonischen für eine einfache diplasische Gliederung im $^{2}/_{4}$ Takt, gleichbedeutend mit unsern Triolen:

= ´ – ‿ – | ´ – ‿ –

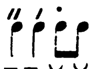
an und heben so alle Schwierigkeiten.

Zu erwähnen ist noch, dass nicht alle Rhythmiker den πους πεντάσημος für einen ἀσύνθετος, sondern einige ihn für einen σύνθετος halten. Dies geben auch wir zu und messen:

so dass dann der Takt der Form nach, die wohl die Rhythmiker und Metriker zu dieser Annahme verleitete, ein Päon, dem Rhythmus nach aber eine trochäische Dipodie mit synkopirter Arsis bildet und von uns in diesem Falle auch immer so und nicht Päon genannt werden sollte. Wo diese Messung anzuwenden ist, muss der metrische Zusammenhang lehren.

11. Πόδες ἑξάσημοι.

Westphal, Lehrs und Schmidt stimmen bei der Messung der πόδες ἑξάσημοι alle drei darin überein, dass sie dieselben für einen 3/4 Takt in unserm modernen Sinne halten, d. h. für einen solchen, in dem 3 Takttheile nach der verschiedenen Intension des Tones unterschieden werden:



Gegen diese Messung spricht die bereits angeführte Stelle des Mar. Victor., welche uns berichtet, dass in den diplasisch gegliederten πόδες ἑξάσημοι nur eine Thesis und eine Arsis, also 2 Semeia, vorhanden sind, die ferner nach der Aussage des Aristoxenus gleich sein müssen. Die Entschuldigung Westphals, dass die Alten in ihrem Usus des Taktirens von den eigentlichen, in der Theorie enthaltenen 3 Semeia abgewichen seien, und nur 2 taktirt hätten, weil bei den Trochäen und Jamben in der λέξις gewöhnlich 2 Takttheile durch eine Silbe gebunden werden, ist offenbar, wie schon erwähnt, nichtig; denn abgesehen davon, dass dieser Einwand dem Wesen aller Takteintheilung und alles Taktirens entgegen ist, so ist er für die πόδες ἑξάσημοι überhaupt nicht anwendbar, da in ihnen die Dreitheilung auch in der λέξις vorhanden, und es somit nicht abzusehen ist, weshalb die Alten nicht wenigstens in diesen Takten 3 Semeia taktirt haben sollten.

Es ist ja in der That nicht zu leugnen, dass die Eintheilung in 3 Semeia, entsprechend unserm modernen 3/4 Takt, einen ruhigen, unserm Gefühl gefälligen Rhythmus darstellt, aber die Alten haben einmal nicht so gelesen. Dies beweist zweitens die trochäische Figuration:



welche ein *γένος ἴσον* in der ungeraden Taktart sein würde. Dies jedoch widerspricht nach der Westphalschen Auffassung gänzlich unserm Taktgefühl, da er bekanntlich die Begriffe: *λόγος, γένος ἴσον* etc. nicht, wie wir thun, auf die *λέξις*, sondern auf den Rhythmus bezieht, und somit ein g e r a d e r $^6/_8$ Takt in einem u n g e r a d e n $^3/_4$ Rhythmus, d. h. ein T a k t w e c h s e l vorhanden sein würde. Westphal zwar hält solchen Taktwechsel für möglich und sagt pag. 691: „Ein nur aus jonischen Takten bestehender Vers ist daher ein $^3/_4$ taktiger Rhythmus; sind aber in ihm die Jonici mit Trochäen gemischt, so haben wir einen Wechsel von $^3/_4$ und $^6/_8$ Takten vor uns. Im ersteren Falle ist der Vers nach Hephaest. pag. 35 ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος καθαρόν*, im zweiten Falle ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος πρὸς τὰς τροχαϊκὰς* (sc. *βάσεις*) *ἐπιμικτόν*:



allein dass diese Annahme nicht richtig ist, beweisen ebenfalls die 2 *σημεῖα ἴσα*; doch hierrüber werden wir in dem Kapitel über Taktwechsel noch ausführlicher handeln. Es ist diese Annahme ebenso irrig, als wenn Schmidt den deutschen daktylischen Hexameter u n b e k ü m m e r t u m d e n S p o n d e u s für einen $^3/_8$ Takt hält, besonders aber, da er glaubt, dass im Deutschen die Silben g l e i c h l a n g gesprochen werden. Auf diese Weise müssen die einzelnen Takte ebenfalls einen Taktwechsel bilden:

$^2/_4$ Dienen	$^3/_4$ lerne bei	Zeiten das	$^2/_4$ Weib nach	$^3/_4$ seiner Be	$^2/_4$ stimmung.
◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡

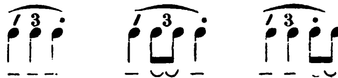
Lehrs, welcher in seinem ganzen System der Metrik einen Taktwechsel entschieden bestreitet, sieht sich ebenfalls genöthigt, einen Umsprung der Taktart anzunehmen. Doch auch dieser Ausweg ist im Grunde nichts anderes, als Taktwechsel, und da auch wir einen solchen anzunehmen für unmöglich halten, so müssen wir versuchen, eine andere Messung zu geben, die einerseits den Gesetzen des Aristoxenus, andererseits unserm modernen rhythmischen Taktgefühl entspricht. Basirend nämlich auf der Ueberlieferung, dass die *πόδες ἑξάσημοι* 2 Semeia, und zwar *ἐν λόγῳ διπλασίῳ* haben, behaupte ich, dass diesel-

ben aus *χρόνοι ἄλογοι* bestehen und analog unsern Triolen als $^2/_4$ Takt zu messen sind:

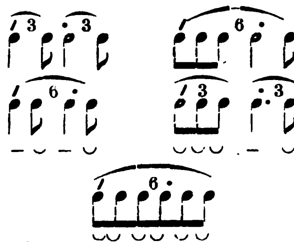


Nach dieser Messung ist Alles klar. Die 2 *σημεῖα ἴσα* sind in der diplasischen Gliederung darin enthalten, und die trochäische Dipodie bewirkt keinen Taktwechsel; der ganze Character des Rhythmus ist ein heiterer, lebhafter, dem feurigen Charakter der Griechen und dem fast steten komisch lasciven Inhalt, aus welchem Westphal die Annahme des Taktwechsels begründen will, wohl entsprechend.

Betrachten wir ferner noch die verschiedenen Figurationen der Jonici im Vergleich mit unsern Triolen, so haben wir eine auffallende Uebereinstimmung:



dagegen:



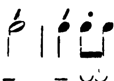
Es werden auch in unserer Musik im $^2/_4$ Takt 3 Triolenviertel so betont, dass das erste und dritte den Ictus erhält, d. h. 2 Viertel die Thesis, 1 die Arsis bildet; doch lösen wir die 3 Viertel in 6 Achtel auf, so erhält das erste und das vierte, nicht das fünfte den Ictus.

Für die Messung als $^2/_4$ Takt spricht ferner noch die Formation des Choriambus, in welchem die Icten, wie wohl Jeder herausfühlt, und das obige Notenspiel zeigt, folgendermaassen fallen

–́ ⏑ ⏑ –̀

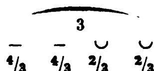
Gerade diese Intonation ist die unseren Triolen eigenthümliche; in ihr erhält die erste lange Silbe den Hauptictus, die zweite in der aufgelösten Form zweier Kürzen als die verschleifte den schwächsten und die dritte den mittleren Ictus.

Natürlich kann auch der *ποὺς ἑξάσημος* wie der *πεντάσημος* las ein *σύνθετος* betrachtet werden:



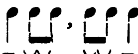
ist dann aber rhythmisch nicht mehr ein Jonicus, sondern eine daktylische Dipodie mit synkopirter Arsis. Wo diese Messung anzuwenden ist, lehrt die Metrik.

Schliesslich ist auch der Satz des Aristoxenus: „In jedem einfachen Takte ist die Länge doppelt so gross als die Kürze" beobachtet.



12. Kyklische Messung.

Haben wir bis jetzt die *πόδες τετράσημοι*, Daktylus und Anapäst, nur *ἐν γένει ἴσῳ*, im 2/4 Takt, in welchem die Länge gleich 2 *χρόνοι πρῶτοι* oder 2 kurzen Silben ist, kennen gelernt:



so wird uns auch von einem Daktylus und Anapäst berichtet, deren Länge kürzer als die gewöhnliche Länge ist.

Dionys. v. Hal. de comp. verb. cp. 17 sagt: ‚*Ὁ δὲ ἀπὸ μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ ἐς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται — Οἱμέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. Ἕτερον δὲ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμὸν ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον τοῦτον τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλιον καλοῦσι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε:*

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.‘

Es wird uns also, wenn wir mit Westphal die irrationale Grösse durch *α* ausdrücken, die Existenz folgender Füsse berichtet:



Von diesen wurde der letztere *ποὺς κύκλιος* genannt, ein Ausdruck, welcher heute beiden Füssen beigelegt zu werden pflegt. Sich stützend nun auf dieses Zeugniss, nimmt Westphal an, dass die *πόδες κύκλιοι* schon bei Aristoxenus vorkommen und bringt die Gesetze desselben auf sie in Anwendung. Spricht

nämlich das Zeugniss des Dionys. nur von einer verkürzten Länge, so lehrt uns der von Westphal aufgestellte Satz des Aristoxenus: „In jedem Takte ist die lange Ictussilbe doppelt so gross als die folgende Kürze", dass auch die erste Kürze eine irrationale sein muss. Wie dies geschieht, haben wir bereits bei den Trochäen und Jamben kennen gelernt. Genau so muss auch Westphal verfahren und er erhält, indem er die oben besprochenen *χρόνοι ἄλογοι*, gebildet durch die Summe oder Differenz eines *χρόνος ῥητός* und des 1/3 *χρ. πρ.* in Anwendung bringt, folgende Messung:

4/3 2/3 1 χρ. πρ.
– ◡ ◡ = 3
4/3 2/3 1 χρ. πρ.

d. i. einen 3/8 Takt.

Erwähnen will ich hier noch eine zweite, in neuester Zeit von Caesar aufgestellte Messung, in der die Länge ein *χρόνος ἄλογος* im Werthe von 1½ *χρ. πρ.* ist:

1½ 3/4 3/4
– ◡ ◡

Westphal schliesst hieraus, dass es auf diese Weise einen *πούς τρίσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ*, d. i. einen geraden Takt von 3 *χρόνοι πρῶτοι* geben würde, und sagt: „Eine solche Annahme kann man nur dann aufstellen, wenn man mit den allerfundamentalsten Sätzen des Aristoxenus unbekannt ist." Dieser Ansicht kann ich nicht beistimmen. Vergegenwärtigen wir uns zunächst, was jene Worte Westphals nach seiner eigenen Theorie bedeuten. Er bezieht bekanntlich den Ausdruck *τρίσημος* nicht, wie wir thun, auf die Gliederung in der *λέξις*, sondern auf den Rhythmus selbst, und es ist daher ein *πούς τρίσημος* z. B. der Trochäus – ◡ = stets ein ungerader Rhythmus, etwa ein 3/8 Takt. Ebenso bezieht er auch den Ausdruck *λόγος ἴσος* nicht auf die Gliederung in der *λέξις*, sondern auf den Rhythmus, und es bedeutet derselbe einen geraden Rhythmus, etwa den 2/4 Takt. Es heissen also jene Worte Westphals nichts Anderes, als dass Caesar sich einen ungeraden 3/8 und einen geraden 2/4 Rhythmus in ein und demselben Takte, dem Daktylus, vereinigt denke. Dies ist aber ein offenbarer Irrthum und ein Widerspruch, der in der Messung Caesars durchaus nicht enthalten ist; denn

entweder nehmen wir in der Messung die Achtelnote als Maasseinheit an und halten den ganzen Takt für einen ungeraden $^3/_8$ Takt, oder aber, was auch möglich ist, wir sehen die Achtelnote mit dem Punkt als Maasseinheit an und erhalten dann eine gerade Taktart, einen Takt.

Was die erstere Annahme anbetrifft, so repräsentirt also die Notenschrift nicht einen geraden, sondern einen ungeraden Rhythmus, da die Maasseinheit, nach welcher der Rhythmus bestimmt wird, die Achtelnote, dreimal darin enthalten ist; wohl aber repräsentirt dieselbe einen λόγος ἴσος in einem ungeraden Rhythmus, wenn wir λόγος nicht im Sinne Westphals von dem Rhythmus, sondern von der Gliederung in der λέξις verstehen:

Gliederung in der λέξις
Rhythmus mit 3 σημεῖα

Diese Messung nun würde nach unserem Taktgefühl zwar eine Absurdität sein und jeden musikalisch Gebildeten zurückschrecken, allein betrachtet man sie genauer, so scheint sie doch aus dem richtigen Gefühl hervorgegangen zu sein, dass beim Daktylus und Anapäst, wenn sie einmal kyklisch gemessen werden sollen, der Rhythmus, d. i. die Taktart, und die Gliederung in der λέξις mit einander im Widerspruch stehen; dass der Rhythmus ein gerader, die Gliederung in der λέξις eine ungerade ist. Eine solche Messung finden wir bei der uns hinlänglich bekannten Triole; sie steht zu der Messung Caesars im umgekehrten Verhältniss, indem in ihr der Rhythmus ein gerader, die Gliederung in der λέξις eine ungerade ist:

Gliederung in der λέξις
Rhythmus oder Taktart

Caesar. | Umgekehrtes Verhältniss.

Da nun ferner die Zeitgleichheit zwischen der Gliederung in der λέξις und der Taktart nicht alterirt wird, wenn auf beiden Seiten eine gleiche Veränderung stattfindet, etwa für den $^3/_2$ χρόνος ein χρόνος δίσημος als Maasseinheit gesetzt wird, so erhalten wir die in unserer Musik gebräuchliche Figuration:

Gliederung in der λέξις — $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ χρ. πρ.

Rhythmus — 2 2 χρ. πρ.

d. h. wir müssen, um jene Absurdität in der kyklischen Messung des Daktylus zu vermeiden, nicht, wie Caesar thut, einen **ungeraden Rhythmus** und eine **gerade Gliederung** in der λέξις:

Gliederung in der λέξις — ◡ ◡

Ungerader 3/8 Rhythmus

sondern umgekehrt einen **geraden Rhythmus** und eine **ungerade** Gliederung in der λέξις annehmen:

Ungerade Gliederung in der λέξις — ◡ ◡ 4/3 4/3 4/3

Gerader Rhythmus

Wie diese Messung zu rechtfertigen ist, werden wir später sehen.

Was nun die zweite oben erwähnte Angabe angeht, nach welcher der kyklische Daktylus Caesars ein Takt, der gewöhnliche Daktylus hingegen ein, das is 2/4, Takt ist, so heisst dies einfach, dass beide Daktylen, sowohl der kyklische, als der allgemein gebräuchliche πόδες τετράσημοι sind, und dass im ersteren die Note das Achtel im letzteren vertritt. Auf diese Weise stellt die Messung Caesars nur einen im schnelleren Tempo vorgetragenen, allgemein gebräuchlichen Daktylus dar.

Wir wollen jetzt die Messung Westphals genauer betrachten. Dieselbe ist, wie schon erwähnt, ein 3/8 Takt im modernen Sinne, und kann in unserer Notenschrift auf zweierlei Weise ausgedrückt werden:

— ◡ ◡ = — ◡ ◡

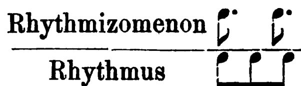
So sehr einfach und einleuchtend die Messung auch scheinen mag, so bereitet derselben doch die Frage, wie die contrahirte Form des Daktylus, der Spondeus, zu messen sei, grosse Schwie-

rigkeiten. Westphal weiss sich hier, durch das hartnäckige Festhalten am $^3/_8$ Takt gezwungen, nicht anders zu helfen, als 2 *χρόνοι ἄλογοι* im Werthe von $1^1/_2$ *χρ. πρ.* anzunehmen, indem er theoretisch die Messung [notes] zu Grunde legt, die diplasische Gliederung



σημ. δίσημ. | *σημ. μονόσημ.*

aufgiebt, das Sechszehntel des ersten *σημεῖον* zum zweiten hinüberzieht und so die gleiche, zweitheilige Gliederung im Rhythmizomenon erhält, während der Rhythmus der $^3/_8$ Takt bleibt:



Worin denn aber unterscheidet sich diese Messung von der Caesars? Offenbar sind beide vollkommen identisch; — die Messung [notes] ist einfach zusammengezogen in [note] — beide stehen zu unserem modernen rhythmischen Gefühle im umgekehrten Verhältniss, und so spricht sich Westphal unwissender Weise selbst sein Urtheil, nämlich von den Gesetzen des Aristoxenus nichts zu verstehen. Wir sehen also einerseits, dass Westphal sich im Widerspruch befindet und seine kyklische Messung des Daktylus als $^3/_8$ Takt für eine den Gesetzen des Aristoxenus widersprechende hält, andererseits, dass diese Messung ebenso, wie die Caesars, nach unserem modernen Gefühl eine Absurdität ist, da sie beide eine gleiche **zweitheilige Gliederung** in einem **ungeraden** $^3/_8$ **Takt** enthalten.

Zwar könnte gegen meine Beweisführung geltend gemacht werden, dass Dionysius v. Hal., bei dem wir bekanntlich die Nachricht von einer kyklischen Messung finden, an einer anderen Stelle sagt, dass nur solche Daktylen kyklisch gelesen werden können, in denen keine Spondeen ausser am Ende vorkommen; aber leider hat Westphal und ihm folgend Schmidt diese Vorschrift nicht beachtet, sondern beide nehmen in den sogenannten logaödischen Versen z. B.



kyklische Daktylen mit Spondeen untermischt an. Freilich helfen sie sich auch hier durch die Annahme irrationaler Trochäen $\underline{1^1/_2}\ \underline{1^1/_2}$ = ♩ ♪. , doch wie will man beweisen, dass Dionysius nicht eben diese irrationalen Füsse Spondeen nennt? Nimmt man einen solchen Ausweg an, so kann man mit der grössten Leichtigkeit alle nur denkbare Configurationen aufstellen, und z. B. allen Ueberlieferungen zum Hohn den daktylischen Hexameter stets kyklisch lesen, indem man die den Daktylus vertretenden Spondeen als irrationale $^3/_8$ Takte = ♩ ♪. betrachtet. Und so sieht sich denn auch in der That Schmidt genöthigt, bei Horaz in der Stropha Archilochica quarta:

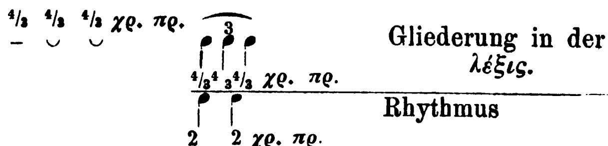
> > | > | > | >
> – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ | – ◡ | ⊔ | – ∧ ‖

den daktylischen Tetrameter kyklisch zu messen und die häufig vorkommenden Spondeen, wie das Zeichen > andeutet, als irrational anzusehen, da er richtig annimmt, dass Horaz den zu einem Verse verbundenen Daktylus und Trochäus gleich lang gelesen habe müsse. Diese Annahme von irrationalen Füssen ist jedoch irrig, und will ich hier nur kurz auf die bezüglichen Stellen in dem Kapitel über ‚πόδες τρίσημοι' zurückweisen.

Kommen wir so schon mit der kyklischen Messung, wenn sie mit Spondeen oder irrationalen Füssen untermischt ist, in die grössten Schwierigkeiten, so haben wir in den Fragmenten der Rhythmiker noch einen directen Beweis, welcher die kyklische Messung als $^3/_8$ Takt, mag sie mit Spondeen oder irrationalen Füssen untermischt sein oder nicht, gänzlich verwirft. Es ist dies nämlich die bekannte Thatsache, dass dem Daktylus übereinstimmend sowohl von Aristoxenus als auch von den spätern Rhythmikern und Metrikern nur 2 Semeia, eine Thesis und eine Arsis, niemals aber, wie es dem modernen $^3/_8$ Takt entsprechend geschehen müsste, drei Semeia zugeschrieben werden.

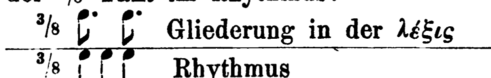
Eine andere Frage ist, ob wir gleichzeitig mit der Verwerfung der Messung Westphals und Schmidts eine kyklische Messung des Daktylus und Anapäst überhaupt verneinen müssen. Diese Frage zu bejahen, glaube ich, haben wir keinen Grund. Erfahren wir nämlich von Dionysius, dass die Länge eine verkürzte sein soll, so finden wir auch andererseits bei ihm die

Nachricht, dass die Kürze denselben Zeitwerth wie die Länge erhalten kann. Natürlich haben wir dies nicht so zu verstehen, wie Schmidt glaubt, dass die Kürze als rationale den Werth einer rationalen Länge erhalten kann, sondern in der Weise, dass die Länge eine irrationale verkürzte, die Kürze eine irrationale verlängerte ist, also:

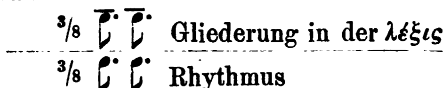


Auf diese Weise erhalten wir in dem Rhythmus die vorgeschriebenen zwei *σημεῖα ἴσα*, in der Lexis aber eine Dreitheilung. Hierzu stimmt ferner vortrefflich die Aussage des Dionysius, dass der kyklische Rhythmus *εὔτροχος*, *περιφερής*, *κατερρέουσα* sei; denn die Triolenmessung hat im Verhältniss zum geraden Rhythmus etwas Corripirendes, das durch den einfachen Spondeus ausgeglichen, zur Ruhe geführt wird.

Gleichzeitig aber unterscheiden wir uns auch, indem wir durch die Messung des Spondeus dem modernen rhythmischen Gefühl und der Ueberlieferung der zwei Semeia Rechnung tragen, von der Messung Westphals nur unwesentlich in der Auffassung. Der Spondeus in der Lexis nämlich und der 3/8 Takt im Rhythmus:



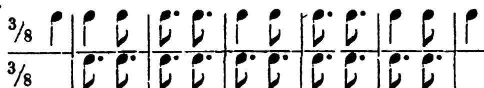
haben rhythmisch dieselbe Zeitdauer und unterscheiden sich nur in der Gliederung, und so können wir, ja wir thun es in unserer Musik der Einfachheit wegen stets, im Rhythmus für die 3 *σημεῖα* ebenso, wie in der *λέξις*, die gleiche zweitheilige Gliederung annehmen, ohne dabei den Rhythmus wesentlich zu verändern.



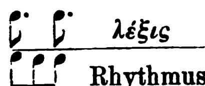
d. h. wir können statt mit 3 Achteltaktschlägen mit 2 Schlägen im Werthe von taktiren. Da nun aber z. B. im jambischen Trimeter in der *λέξις* an den geraden Stellen die 3theilige Gliederung zur Erscheinung kommen muss:



so wird, wenn wir die 2theilige Gliederung auf den Rhythmus übertragen:



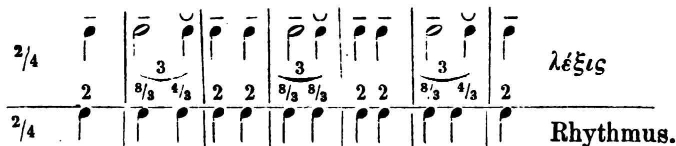
dieselbe Erscheinung, welche wir in dem ersteren Beispiel beim Spondeus:



wahrnehmen, nämlich dass derselbe mit dem Rhythmus zwar denselben Zeitwerth aber nicht die gleiche Gliederung hatte, im letzteren Beispiel in umgekehrter Weise bei den Trochäen vorkommen:

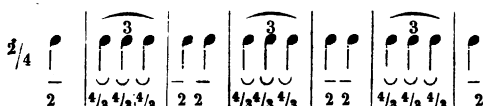


In diesem Falle sehen wir dann den Spondeus , da er mit dem Rhythmus in der Gliederung übereinstimmt, für den rationalen, ursprünglichen, den Trochäus aber , da er in der Gliederung mit dem Rhythmus nicht übereinstimmt, für den irrationalen Takt an. Da ferner aber auch die Zeitgleichheit, welche in jenem Takte zwischen dem Rhythmus einerseits, der Gliederung in der λέξις andererseits besteht, nicht alterirt wird, wenn man auf beiden Seiten die gleiche Veränderung vornimmt, etwa das einheitliche Maass um eine Sechszehntel-Note vermehrt = , so erhalten wir an Stelle der obigen Notenverhältnisse:

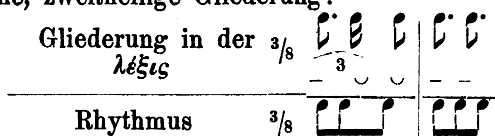


eine Messung, die wir bereits bei den *πόδες τρίσημοι* angenommen haben und die sowohl den zwei Semeia des Aristo-

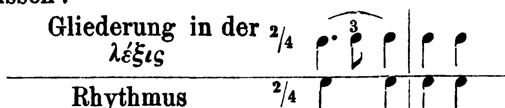
xenus entspricht, als auch in unserer Musik als die einfache und das Gefühl ansprechende gebräuchlich ist. Treten nun für die Trochäen die Auflösungen des Tribrachys ein ◡ ◡ ◡, so gestaltet sich das letzte Notenbeispiel folgendermaassen:



Auf dieses Beispiel muss natürlich auch der kyklische Daktylus Westphals = — ◡ ◡ passen; denn auch er ist ja ein $^3/_8$ Takt und repräsentirt in den Spondeen — — eine gleiche, zweitheilige Gliederung:



wofür wir nach obigem Beweise folgende Umformung eintreten lassen müssen:



In dieser letzten Messung haben wir schliesslich, noch uns stützend auf das oben erwähnte Zeugniss des Dionysius, dass die kurze Silbe gleich der langen sein könne, für die Figuration:



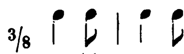
eintreten lassen und so den bekannten Satz des Aristoxenus: „In jedem einfachen Takte ist die Länge doppelt so gross als die Kürze“ vernachlässigt, jedoch mit Fug und Recht, da Aristoxenus, wie wir bald sehen werden, eine kyklische Messung überhaupt nicht kennt.

Wir sehen also, dass wir uns in unserer Messung des kyklischen Daktylus rhythmisch nicht von der Westphals entfernen. Freilich habe ich vorhin in der ausführlichen Beweisführung als Beispiel den mit Spondeen untermischten jambischen Trimeter gebraucht, obgleich Westphal seine Messung des $^3/_8$ Spondeus weder auf die Jamben noch Trochäen in

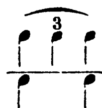
Anwendung bringt; allein dies kann auf unsere Beweisführung keinen Einfluss haben, da wir allgemein die Möglichkeit einer gleichen, zweitheiligen Gliederung in einem 3/8 Takt zu welchem sowohl die Jamben und Trochäen, als auch der kyklische Daktylus gehört, verneint haben. Es ist wohl vielmehr eine reine Willkür Westphals, wenn er ein und dieselbe Erscheinung, den Spondeus in dem 3/8 taktigen Daktylus



anders, als in dem 3/8 taktigen Jambus oder Trochäus misst:



Wir können, glaube ich, mit Recht die Messung, Westphals im kyklischen Daktylus ♪. ♪. festhalten und daraus für den Trochäus, dem nebenbei gesagt der kyklische Daktylus fast gleich sein soll, behaupten, dass das Princip, welches wir unserer Messung der Trochäen und Jamben zu Grunde gelegt haben, nämlich, dass die Gliederung in der λέξις mit dem Rhythmus im Widerspruch steht

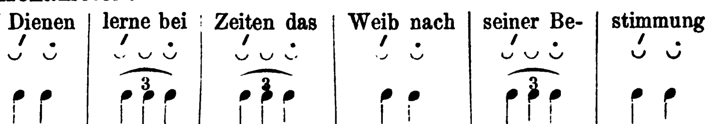


auch für Westphal nichts Anstössiges haben kann, da er selbst es im kyklischen Daktylus in umgekehrter Weise anwendet:



Wir jedoch, wie jetzt hinlänglich bekannt, haben den Widerspruch der Gliederung in umgekehrter Weise annehmen müssen, um einerseits der Ueberlieferung der zwei Semeia im Daktylus, andererseits dem modernen Gefühl Rechnung zu tragen.

Uebereinstimmend mit der von uns aufgestellten kyklischen Messung lesen wir auch im Deutschen ungenau den daktylischen Hexameter:



und das Uebertragen dieser Lesart auf die griechischen Hexa-

meter ist es meiner Meinung nach gewesen, welches Gottfr. Hermann bewog, alle griechischen Hexameter kyklisch zu lesen.

Nachdem wir so dem Zeugnisse des Dionysius gemäss eine kyklische Messung aufgestellt haben, ist zum Schluss noch die Frage zu erörtern, ob wir dieselbe auch bei Aristoxenus als bekannt vorauszusetzen haben. Diese Frage ist in Hinsicht auf unsere $^2/_4$ Taktmessung zu verneinen, da mit dem Satze des Aristoxenus: „In jedem einfachen Takte ist die lange Silbe doppelt so gross als die kurze" die Länge $^4/_3$ der Kürze $^4/_3$ nicht gleich sein könnte. Aber auch gegen die Messung Westphals sprechen, wie oben erwähnt, die von Aristoxenus geforderten 2 *σημεῖα ἴσα*.

Gegen beide Messungen gemeinschaftlich lässt sich schliesslich von Seiten des Aristoxenus einwenden, dass er in dem Fragment über Taktumfänge unter den *πόδες τετράσημοι* nur den Daktylus *ἐν λόγῳ ἴσῳ* rhythmisch, den *ἐν λόγῳ τριπλασίῳ* unrhythmisch nennt. Einen solchen *λόγος τριπλάσιος* bilden nun aber beide Messungen, da sich, wie ich im Vorigen deutlich gezeigt zu haben glaube, die Ausdrücke: *διπλάσιος, τριπλάσιος, δίσημος, τρίσημος* etc. — auf die kurzen Silben in der *λέξις* beziehen, und somit in ihr:

3 oder — 3

$^4/_3$ $^4/_3$ $^4/_3$ *χρ. πρ.* $^4/_3$ $^2/_3$ 1 *χρ πρ.*

drei kurze Silben als Thesis gegen eine kurze als Arsis zur Geltung kommen würden. Doch gesetzt auch, dass die Ausdrücke: *διπλάσιος, δίσημος* etc. — sich, wie Westphal glaubt, auf die *χρόνοι πρῶτοι* des Rhythmus bezögen, und die Messung:

$^3/_8$

— ◡ ◡

obgleich sie 4 kurze Silben in sich fasst, rhythmisch ein *πούς τρίσημος* und ein *λόγος διπλάσιος* wäre, so bleibt doch immerhin wunderbar, dass Aristoxenus überall und speciell bei den *πόδες τρίσημοι* in dem Fragment über die Taktumfänge als diplasische *λόγοι* nur die Jamben und Trochäen, niemals den Daktylus erwähnt. Sollte man solche Mangelhaftigkeit dem Aristoxenus zutrauen können? Ich nicht!

Wir haben somit für die Zeit des Aristoxenus den Dakty-

lus und Anapäst nur in der nicht kyklischen, geraden Gliederung als $^2/_4$ Takt anzunehmen, wie denn, wer die richtige Messung der Trochäen und Jamben befolgte, wie Lehrs, sich nie zur Anwendung anderer Daktylen und Anapästen gedrängt sah. Später jedoch, zur Zeit des Dionysius, fing man an, ungenauer zu werden und die langen und kurzen Silben theilweise zu vermischen. In dieser Zeit der Verschlechterung kam es vor, dass man, wir wissen nicht in welchen Fällen, im Griechischen, wie heute im Deutschen, den daktylischen Hexameter zwar immer noch in dem, dem Gefühle eigenthümlichen, geraden $^2/_4$ Rhythmus, aber mit einer Corripirung der Silben in der *λέξις* als Triolen las.

13. Taktwechsel.

Es ist bereits oben ausführlicher besprochen worden, dass in unserer modernen Musik die Gleichheit der unmittelbar aufeinander folgenden Takte als erstes Gesetz für den Rhythmus gilt. Ganz anders dagegen sollen die Griechen empfunden haben; sie sollen nach Westphal auch die Taktungleichheit, d. i. den Taktwechsel, als etwas für den Rhythmus Unwesentliches zugelassen haben. Können wir nun auch diese Frage als bereits entschieden betrachten, da wir die Gleichheit der einzelnen Semeia bewiesen haben, so will ich doch noch genauer auf die von Westphal für Taktungleichheit angeführten Stellen eingehen und sie zu widerlegen suchen. Wie bekannt bestreitet Westphal die Gleichheit der Semeia und nennt eine Erklärung der betreffenden Stellen des Aristoxenus in diesem Sinne für irrig, hält es aber auf der andern Seite nicht der Mühe werth, eine andere, passendere Erklärung zu geben, sondern begnügt sich damit, Stellen lateinischer Schriftsteller als Gegenbeweis anzuführen. Was kann man hieraus schliessen? Sicher doch nur die Unfähigkeit, die betreffenden Stellen des Aristoxenus überhaupt anders, als im Sinne der Taktgleichheit interpretiren zu können. Würden doch immerhin diese Stellen, selbst wenn andere Schriftsteller Taktwechsel bestätigten, ein ungelöster Widerspruch bleiben. Was das aber sagen will, ersehen wir am besten aus Westphals eigenen Worten, Auflg. 2. Bd. I. pag. 48: „Bei ihm (Aristoxenus) Wider-

sprüche oder auch nur Doppelsinnigkeit der Termini vorauszusetzen, das heisst geradezu, den scharfen, klaren Kopf, der seinen Stoff durchaus beherrscht und im Vollbesitze der gesammten Theorie und Praxis, so wie auch der Geschichte der musischen Künste ist, mit einem Mann wie Aristides verwechseln, der in allem von Aristoxenus das Gegentheil ist."

Betrachten wir nun die einzelnen Stellen: Zuerst führt Westphal als Beweis für Taktwechsel aus Aristoxenus selbst an, pag. 9. 18. ,Ὧι δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός.' und erklärt pag. 685: „Man taktirt diese Folge von Takten nach, ‚einem' Takte, wenn die aufeinanderfolgenden Takte gleich sind; man taktirt sie nach ‚mehreren' Takten, wenn sie verschieden sind. Im ersten Falle herrscht Taktgleichheit, im zweiten Falle Taktwechsel." Ich muss gestehen, dass ich eine solche Interpretation dieser Stelle für ganz unmöglich und willkürlich halte, da ja in den Zahlen an und für sich nie der Begriff der Gleichheit enthalten ist; glauben aber dass Aristoxenus das Wesentliche des Begriffs „gleiche und ungleiche Takte" fortgelassen habe, das heisst geradezu, ihn für einen leichtfertigen, oberflächlichen, aber nichts weniger als scharfsinnigen Kopf halten. Ich glaube, die Stelle wörtlich interpretiren zu müssen: „Wir taktiren und machen den Rhythmus fühlbar durch ‚einen oder mehrere' Füsse." Auf diese Weise halte ich den Ausdruck ‚mit einem Fuss' für gleichbedeutend dem lateinischen ‚scanditur per monopodiam', den Ausdruck ‚mit mehreren Füssen' aber ungenau gesagt für das ‚scanditur per dipodiam', wofür ja auch die lateinischen Metriker ungenau sagen ‚per conjugationem, combinationem', oder schlechthin ‚pedibus, conjugatis pedibus'. Vielleicht auch denkt Aristoxenus an den zusammengesetzten Fuss, welcher z. B. aus 3 einzelnen Füssen oder Dipodieen bestehen kann, wie wir im folgenden Kapitel genauer sehen werden.

Eben so sind auch die von Westphal angeführten Stellen des Cicero und Quintilian falsch interpretirt worden, und ich glaube, dieselben sogar zum Beweise für die Taktgleichheit anwenden zu können. Cic. de orat. III. §. 185: ‚Numerosum est in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam inpressiones et quod metiri possumus intervallis aequa-

libus.' Cicero sagt also, dass zu einem Rhythmus gewisse Icten, durch welche die entstehenden Intervalle für das Ohr wahrnehmbar werden, nöthig sind, und ferner, dass diese Intervalle gleich sein müssen. Dass hiermit die πόδες oder pedes gemeint sind, ist klar.

Diese Stelle ergänzt Cicero im folgenden §. 186: Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.' Er spricht hier nochmals von der Nothwendigkeit, dass die intervalla auch für das Ohr wahrnehmbar sein müssen und setzt zu dem aequalia das Epitheton varia hinzu. Dieses interpretirt Westphal mit „ungleiche Takte." Cicero würde aber auf diese Weise erstens das, was er im vorigen Paragraphen als feste Regel hingestellt hatte, wieder aufheben, und zweitens den Taktwechsel sogar als einen häufig vorkommenden bezeichnen, was Westphal doch selbst nicht zugeben will. Ich muss daher dieser Interpretation widerstreiten und behaupten, dass diese Stelle am besten verständlich wird, wenn wir die oben erwähnte des Aristoxenus mit in Betracht ziehen, an welcher er der Gleichheit der Semeia, die dem Rhythmus als solchem angehören, die Einschnitte in der Praxis, welche durch die Ausfüllung des Rhythmus durch die λέξις gebildet werden, entgegenstellt und sagt, dass letztere nicht ἴσα sind, sondern πολλὴν ποικιλίαν annehmen. Auf diese ποικιλία bezieht sich ohne Zweifel das ,varia' des Cicero. Er sagt, dass der Rhythmus zwar durch gleiche Takte gemessen, aber auch dadurch erhöht werde, dass die intervalla häufig varia sind, d. h. sich bei ihrer Gleichheit der Zeit an Gestalt unterscheiden, eine ποικιλία annehmen, wie etwa die folgenden Takte unserer Musik:



zwar alle gleich, aber auch verschieden sind. Auch Lehrs hält es für unzweifelhaft, dass dieses die Meinung des Cicero sein müsse, glaubt aber, dass die Worte, wie sie jetzt gelesen werden, et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio, eine Verderbung erfahren haben, und dass Cicero etwa geschrieben et aequalium etiamsi specie variorum.

Dass ferner in der Stelle Quintilians IX, 4, 46 ff. Westphal diejenigen Worte, in welchen er, „obgleich auch nach Quintilans Berichte Taktgleichheit die Grundform des antiken Rhythmus sei“ (I, 504), doch auch die Erwähnung eines Taktwechsels finden will (I, S. 503), missverstanden, das ist ganz gewiss. Westphal sagt: „§. 50. Rhythmis libera spatia, metris finita sunt (es ist für den Rhythmus als solchen gleichgültig, wie die spatia, d. i. die Takte durch Silben ausgefüllt werden, aber für das Metrum kommt es eben auf diese Ausfüllung des Taktes durch bestimmte Silben an); et his certae clausulae (das Metrum kann katalektisch sein), illi quomodo coeperant currunt usque ad *μεταβολήν*, i. e. transitum in aliud genus rhythmi, (Die Rhythmen sind niemals katalektisch, denn auch der Schlusstakt ist ein vollständiger Takt, auch wenn er dem Metrum nach, d. h. in seinem Ausdrucke durch das sprachliche Rhythmizomenon katalektisch ist).“ Vielmehr es liegt im Quintilian vollkommen offen, was er sagt und dass er etwas anderes sagt. Es giebt drei genera rhythmi, die bekannten, nach ihrer Erscheinung in der *λέξις* gesonderten, von allen angenommenen: das genus par, das duplex, das genus sexcuplex (§. 46). So lange nun eines dieser genera rhythmi fortgeht, so lange ist es derselbe Rhythmus, und so lange es nur auf den Rhythmus ankommt, kann dieses in ganz unbestimmter Länge fortgehn, bis einmal in ein anderes jener drei genera übergegangen wird, mit dem griechischen technischen Ausdruck zu reden, eine *μεταβολή* eintritt. Die Configuration der einzelnen Takte ist dabei, so lange man nur in demselben Rhythmengeschlecht bleibt, gleichgültig; es kann z. B. im *γένος ἴσον* Daktylus, Anapäst, Spondeus in gleichgültiger Abwechslung hinter einander folgen; der Rhythmus wird dadurch nicht gestört. Bei dem Metrum finden gegen den Rhythmus drei Unterschiede statt. Erstens die Configuration der Takte ist wesentlich: ich kann im daktylischen Metrum z. B. nicht beliebig Daktylus, Anapäst, Spondeus setzen. Zweitens Metrum tritt ein, wenn das Rhythmizomenon Worte sind (nicht Körperbewegung oder Töne). Drittens das in Worten erscheinende Metrum ist zu Versen gestaltet, die jedesmal ihre bestimmte Länge, an bestimmten Stellen ihren Abschluss (certae clausulae) haben, wie ein Trimeter z. B. eben nur sechs Jamben enthalten darf und mit sechs Jamben seinen Abschluss erreicht. —

Eben so wenig zweifelhaft ist der Sinn der Stelle §. 55, die Westphal daneben setzt, wo auch von der Form des letzten Taktes, der Katalexis, keine Rede ist, sondern wo, wie oben, nur in einem andern Gegensatz, der genau eingehaltene musikalische und poetische Rhythmus demjenigen Rhythmus gegenüber gestellt wird, den man versteht, wenn man in der Prosa Rhythmus verlangt, dem rhythmus oratorius, wo man nur einem Analogon von Rhythmus nachzutrachten hat, ut magis non *ἄρρυθμον* quam *ἔνρυθμον* sit (§. 56) wie bei Cicero und bei Quintilian des Weitern ausgeführt wird. Jener §. 55 also heisst: „Rhythmi, ut dixi, neque finem habent certum nec ullam in textu (oder contextu, soweit das angelegte Gewebe ununterbrochen fortgesponnen wird bis zur Metabole) varietatem, sed qua coeperunt sublatione ac positione ad finem usque decurrunt, oratio non descendet ad crepitum digitorum. Also wie gesagt, was Quintilian sagen will, liegt vollkommen offen, so offen, meint Lehrs, dass man zu diesem Zwecke nicht nöthig habe, sich erst über eine Constituirung des Textes zu einigen; denn dass dieser z. B. gleich in 46—48 nicht in Ordnung sei, dass müsse klar sein, und auch, dass gerade diese Stelle in Halms trefflicher Ausgabe schwerlich gewonnen habe. Wie wir hier lesen §. 46: ‚*Ῥυθμὸς* est aut par, ut dactylicus' (Spalding und Zumpt z. B. dactylus), so könne dies kaum richtig sein; denn es scheine zwar richtig gesagt werden zu können *ῥυθμός* est aut par qui idem dactylicus, aber wenn, worauf ut deute, nur ein Beispiel eines ‚rhythmus par' angeführt werde, so könne wohl ut dactylus, aber nicht ut dactylicus erwartet werden. Derselbe Fall sei es mit dem §. 47 eingetretenen ‚ut paeonicus' statt des früheren ‚ut paeon'; aber man gerathe in §. 46 und 47 mit dem, was die Logik nothwendig zu erfordern scheine, noch ausserdem sehr in Conflict, und nicht ohne Wahrscheinlichkeit dürfe die Vermuthung entstehen (und es dürfte jedenfalls für fernere Betrachtung nicht schaden sie einmal auszusprechen), es seien hier erklärende Zusätze gemacht worden, und Quintilian habe vielleicht nur Folgendes geschrieben: ‚*ῥυθμός* est aut par, ut dactylus, una enim syllaba longa par est duabus brevibus: aut sexcuplex, ut paeon; is est ex longa et tribus brevibus: aut duplex, ut iambus, nam est ex brevi et longa, quique est ei contrarius; dann aber §. 48 dactylicusne ille, (mit Halm, nicht wie hier die früheren dactylusne ille: d. i. jener Rhythmus, zu

dem der Daktylus gehörte, von dem der Daktylus als ein Beispiel angeführt war), und gleich darauf offenbar wieder pro dactylo poni non poterit anapaestus, (nicht das jetzige pro dactylico.) Das könne dahin stehen, ob die Worte §. 48 tempus enim solum metitur, ut a sublatione ad positionem idem spatii sit richtig sind, deren Sinn nicht zweifelhaft und §. 55 ausgedrückt: qua coeperuut sublatione ac positione ad finem usque decurrunt — es muss nur immer dasselbe Verhältniss von Arsis und Thesis sein, wie es je nach den drei Rhythmengeschlechtern stattfindet. Wahrscheinlicher möchten seine Worte wohl anders zu lauten haben, z. B. ut a sublatione ad positionem a positione ad sublationem idem spatii sit.

14. Πόδες σύνθετοι.

Nachdem wir bis jetzt die *πόδες ἀσύνθετοι* des Aristoxenus vollständig abgehandelt haben, müssen wir noch die *σύνθετοι* einer genauen Betrachtung unterwerfen. Aber auch von letzteren wissen wir bereits, dass sie Aristoxenus als solche definirt, welche sich in kleine Takte zerlegen lassen, und wir werden somit unser Augenmerk hauptsächlich darauf zu richten haben, in welchem Verhältniss diese kleineren Takte zu einander stehen, ob sie etwa, wie Westphal glaubt, die *σημεῖα* der *σύνθετοι* genannt werden. Doch gerade hierüber sind die Nachrichten in den Fragmenten des Aristoxenus so spärlich und meiner Meinung nach auch so widersprechend, dass ich es vorziehe, den umgekehrten Weg der Betrachtung einzuschlagen, d. h. zuerst die Nachrichten der Metriker und die analogen Erscheinungen in unserer Musik zu betrachten und dann die auf diesem Wege gefundenen Resultate mit den Ueberlieferungen des Aristoxenus zu vergleichen.

Wie wir in unserer modernen Musik grössere und kleinere Takte in derselben Taktart, z. B. einen $^2/_8$, $^2/_4$, $^4/_4$ etc. Takt unterscheiden und uns dieselben etwa so entstanden denken können, dass zwei $^2/_4$ Takte:

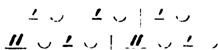


von denen sich jeder in zwei Takttheile scheidet, in einen zu-

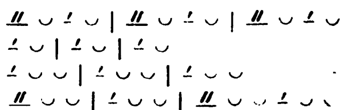
sammenschmelzen und unter einander in das Verhältniss der Takttheile treten, so dass sie durch einen Hauptictus:



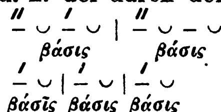
zu einer Einheit verbunden werden, so wird uns auch von den Metrikern bald eine monopodische bald eine dipodische Messung der πόδες σύνθετοι (pag. 37) gelehrt, d. h. bald ist die Selbstständigkeit der uns bekannten πόδες ἀσύνθετοι als Takte bewahrt, bald findet die Verbindung zweier zu einem und die Beherrschung beider durch einen Hauptictus statt:



Die Metriker sprechen die Regel mit Marius Victorinus ungefähr so aus: ‚per monopodiam sola daktylica, per dipodiam vero caetera scandi moris est.' Diese Regel schliesst speciell nur den Daktylus von der dipodischen Messung aus, weil der päonische und jonische Takt für eine Dipodie gehalten wurde. Doch dass sie auch so nicht ganz richtig ist, dafür hat Westphal genügende Beispiele beigebracht, von denen ich hier der Kürze wegen nur eins citiren will. Sch. Heph. pag. 174: ‚ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸν ἑξάμετρον κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν.' — Der hier vorkommende Ausdruck βαίνεται ist ohne Zweifel von dem Taktiren mit dem Fuss hergenommen, wie ja auch im Lateinischen ähnliche Ausdrücke: scanditur, feritur, percutitur gebraucht werden. Wir sehen also, dass mit Ausnahme der jonischen und päonischen Takte alle πόδες σύνθετοι dipodisch gemessen werden können, und es fragt sich nur, wann wir sie monopodisch, wann dipodisch zu messen haben. Die Antwort lässt sich leicht aus den Beispielen abstrahiren. Wir messen nämlich einen ποὺς σύνθετος dipodisch, wenn sich die Anzahl der in ihm enthaltenen πόδες ἀσύνθετοι durch die Zahl 2 theilen lässt, in allen übrigen Fällen aber monopodisch, d. h. die Griechen liessen den einfachen Fuss nicht gern als selbstständigen Takt auftreten, sondern vereinigten stets, wenn es anging, zwei zu einem Takte, wie die folgenden Beispiele zeigen werden:



Wie ferner in unserer modernen Musik der einzelne Takt als Maasseinheit für einen ganzen Theil gilt, und deshalb der Zeitwerth gleich am Anfange vorgezeichnet wird, so nehmen auch die Metriker den einzelnen Takt, entweder die Monopodie oder Dipodie, als Maasseinheit fürden πους σύνθετος an und nennen ihn ‚βάσις' d. h. der durch den Fuss taktirte Zeittheil:



Die Stelle des Fusses beim Recitiren wird später bei der musikalischen Begleitung ohne Zweifel ein Instrument vertreten haben, wie ja auch bei uns dem Bass hauptsächlich die Function obliegt, durch Markiren des schweren Taktheils die Einheit des Taktes im Gegensatz zu den andern Takten hervortreten zu lassen. Giebt also bei uns der Bassist in 3 Takten 3 mal diese Marke, so thaten dies bei den Römern gewiss die Tibicines und markirten z. B. im jambischen Trimeter 3 mal das einheitliche Maass, die βάσις: ‚feritur ter dipodiis.' Dies erkannte schon Bentley richtig, wenn er Sched. de metr. Terent. sagt: ‚ictus percussio dicitur, quia tibicen dum rhythmum et tempus moderabatur ter in trimetro, quater in tetrametro solum pede feriebat.' Dass nun aber nicht mehr als 2 πόδες ἀσύνθετοι zu einem Takte (βάσις) vereinigt wurden, also z. B. der trochäische Trimeter nicht aus 2, sondern, wie der Name sagt,aus 3 Takten besteht, ist eine Eigenthümlichkeit des griechischen Taktgefühls.

Wir kommen nun zu der Frage, ob und wie diese einzelnen Takte des πους σύνθετος als Glieder eines einheitlichen Ganzen empfunden wurden. Dies war ohne Zweifel der Fall und konnte dann nur so geschehen, dass der eine Takt, genau wie bei den πόδες ἀσύνθετοι der Taktheil, durch einen stärkeren Accent die anderen beherrschte, so dass etwa die einzelnen Takte die Semeia des πους σύνθετος bilden.



Eine andere Frage jedoch ist, ob wir diese Verschiedenheit der Betonung stets in der angegebenen, graduellen Stufenfolge anzunehmen haben. Ich glaube dieselbe am besten aus der Analogie unserer Musik beantworten zu können. Sowohl beim Recitiren als auch beim Singen sind wir gewöhnt, beim in die

Höhe gehen mit der Stimme auch den Accent zu verstärken, ja es ist dies geradezu nothwendig, da zu den höhern Tönen eine grössere Kraft gehört, und somit jedesmal der in den höheren Tönen liegende Takt einen stärkeren Accent erhalten muss, als der in den tieferen. Hierfür gebe ich ein dem Trimeter analoges Beispiel:



Wir sind nicht mehr beim ersten Glas

Jeder, glaube ich, wird sofort herausfühlen, dass auf den zweiten Takt, als den von den höchsten Tönen getragenen, auch der höchste Ictus fällt, auf den dritten der mittlere, auf den ersten der schwächste, d. h. mit andern Worten, dass in der Musik die Tonhöhe mit den Icten Hand in Hand geht und gleichzeitig ein Mittel ist, die Einheit eines Satzes fühlen zu lassen. Wie aber auch in unserer Musik die gewöhnlichsten Formen der Betonung diejenigen sind, in denen der letzte Takt nicht den stärksten Ictus erhält; wie wir also gewöhnt sind, mit dem Schlusse eines Ganzen auch den Ton fallen zu lassen, so werdeu wir auch bei den Griechen diese Formationen als die gewöhnlichen anzusehen haben. Beim Recitiren tritt an die Stelle der Tonhöhe die stärkere Betonung, welche auf das einzelne Wort dem Sinne nach fällt, und ich stimme hierin der Ansicht von Lehrs bei, welcher im literarischen Centralblatt 1866 sagt: „Es ist ja bei Versen, Trimetern wie Hexametern, wenn sie schön vorgetragen werden, äusserst schwierig, den eigentlichen Grundtypus festzustellen wegen des bei jedem Verse durch den Sinnesaccent sich bildenden Widerstreits gegen den eigentlichen Versaccent, wegen der schwierigen Unterscheidung zwischen dem Uraccente und den accidentellen Accenten, wegen der natürlichen Neigung, wo man mit der Stimme in die Höhe geht, auch den Ictus zu verstärken." Wir werden also z. B. beim jambischen Trimeter folgende Formationen:

/// // /
// /// /
/ /// //

für die gewöhnlichen annehmen müssen.

Schliesslich ist hier noch die Frage zu erörtern, ob wir beim jambischen Trimeter, dessen Takte bekanntlich aus Dipodieen bestehen, den Ictus auf den ersten oder zweiten Jambus zu werfen haben. Westphal behauptet, dass das letztere

der Fall sei, und führt hierfür mehrere Zeugnisse der Metriker an; doch da dieselben im Wesentlichen übereinstimmen, so begnüge ich mich damit, das des Asmonius bei Priscian pag. 1321 anzuführen, welches Westphal folgendermaassen übersetzt: „Da der Trimeter 3 Ictus hat (ter feritur), so ist es nothwendig, dass er die Verlängerung durch Irrationalität (moram temporis adiecti) an den Stellen zulässt, auf welche kein Ictus percussionis kommt". Ihm entgegengesetzt behält Bentley die uns geläufige Betonung auf dem ersten Jambus bei. Westphal tadelt diese Weise jenes grossen Gelehrten und wirft ihm vor, sich nicht um die Zeugnisse der Alten bekümmert zu haben. Und doch ist er es gerade, der entweder die Zeugnisse der Metriker vernachlässigt, oder sich eines Irrthums schuldig macht. Bentley wie auch Westphal haben einmal die Theorie der Alten, nach welcher sie den Auftakt nicht kannten und z. B. den jambischen Trimeter als einen von dem trochäischen wesentlich verschiedenen Takt ansahen, für eine mangelhafte anerkannt, und daher übereinstimmend mit unserer modernen Musik den jambischen Trimeter durch Abtrennung des Auftaktes dem trochäischen wesentlich gleich gemacht:



Bentley bleibt nun dem einmal angenommenen Princip treu und sich gerade sehr genau an die Zeugnisse der Metriker bindend, welche berichten, dass der Ictus nur auf dem rationalen Fusse stehen kann, setzt er als nothwendige Consequenz den Ictus auf die erste Länge des dipodischen Taktes:



weil der erste Fuss im trochäischen Takte der rationale ist. Wie ganz anders dagegen Westphal! (Bd. I, 650 ff.) Er lässt ungenau, den Zeugnissen widersprechend, den Ictus auf dem irrationalen Fusse ruhen:



denn wer könnte wohl bestreiten, dass die Alten, wenn sie den Auftakt in unserm modernen Sinne gekannt hätten, den Ictus auf den ersten Fuss der trochäischen Dipodie gesetzt haben würden. Westphal muss daher die Möglichkeit, den Auftakt abzuschneiden, als dem rhythmischen Gefühl der Alten widerstreitend, ganz leugnen, oder aber alle aus dem Princip

des Auftaktes folgende Consequenzen zugeben. Auch Lehrs sagt treffend im Liter. Centralblatt 1866: „Die Alten pflegten, wenn ein Trimeter taktirt wurde, dies so zu machen, dass sie die 3 einzelnen Takte am Ende eines jeden durch einen Schlag kenntlich machten, also je auf der zweiten Länge, eine Taktirmethode, die da, wo der Begriff des Auftaktes fehlt, wohl ganz erklärlich ist. Dass der Elementarlehrer die Eintaktirung roh trieb und hören liess, mag schon sein, es geschieht Aehnliches bei uns etc.“

Nachdem wir nun die *πόδες σύνθετοι* kurz nach den Ueberlieferungen der Metriker behandelt und durch Vergleich mit unserm modernen rhythmischen Taktgefühl Schlüsse gezogen haben, kommen wir jetzt zu unserer eigentlichen Aufgabe, nämlich, zu untersuchen, was uns Aristoxenus hierüber berichtet, und in welchem Verhältniss seine Nachrichten zu denen der Metriker stehen; vor Allem aber wird uns, da sich die Nachrichten, welche wir bei ihm finden, ausser auf die bereits besprochenen Taktumfänge nur auf die Semeia beziehen, die wichtige Frage beschäftigen, ob wir in den Fragmenten unter *σημεῖα* nur die Thesis und Arsis der *πόδες ἀσύνθετοι* oder auch die kleineren Takte in den *πόδες σύνθετοι* zu verstehen haben.

Westphal nämlich behauptet, dass die Semeia des Aristoxenus, welche wir bis jetzt nur als die Taktheile im *πούς ἀσύνθετος* kennen gelernt haben, auch mit den *βάσεις* der Metriker identisch seien, und führt zum Beweise eine Stelle des Aristoxenus an, welche uns bei Psellus erhalten ist, pag. 13.: *‚αὔξεσθαι δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου· αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται. οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι ἄρσει καὶ βάσει, οἱ δὲ τρισὶν ἄρσει, καὶ διπλῇ βάσει, οἱ δὲ τέτρασι δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν.‘*

Aristoxenus sagt hier, dass die jambische und päonische Taktart mehrere Semeia habe, als die daktylische und unmittelbar darauf, dass einige *πόδες* 2, andere 3 und 4 Semeia enthalten. Westphal folgert nun hieraus, und wie es scheint ganz richtig, dass die 3 verschiedenen Taktarten je nach ihrer

Grösse, zu welcher sie anwachsen können, auch die Semeia erhalten, und zwar die daktylische, als die zur kleinsten Anzahl von *χρόνοι πρῶτοι* fortschreitende, 2; die jambische, als die nächst grössere, 3; die päonische, als die grösste, 4.

Ausser an dieser Stelle spricht Aristoxenus noch in der seiner Taktlehre vorausgehenden Partie über die Anzahl der Semeia, pag. 9: ‚*Τοῦ δὲ λαμβάνειν τὸν πόδα πλείω τῶν δύο σημεῖα τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν αἰτιατέον. οἱ γὰρ ἐλάττους τῶν ποδῶν, εὐπερίληπτον τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, εὐσύνοπτοί εἰσι καὶ διὰ τῶν δύο σημείων· οἱ δὲ μεγάλοι τοὐναντίον πεπόνθασι, δυςπερίληπτον γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλειόνων δέονται σημείων, ὅπωςεὶς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ τοὔλον ποδὸς μέγεθος εὐσυνοπτότερον γίνηται.*‘

Lassen wir nun zunächst das obige Verfahren Westphals gelten, so würden wir eine Uebereinstimmung der Semeia in den *πόδες σύνθετοι* mit den *βάσεις* der Metriker nicht in den päonischen Takten erhalten, da diesen bei Aristoxenus nur 4 Semeia, bei den Metrikern 5 *βάσεις* zugeschrieben werden. Westphal sucht diese Abweichung zu erklären, indem er sagt, dass eigentlich 5 Semeia vorhanden, aber die Taktirmethode bei Aristoxenus eine andere als bei den Metrikern gewesen sei. Dies lässt sich zwar leicht sagen, aber nicht beweisen. Wissen wir doch einerseits, dass Aristoxenus die Semeia *ἴσα* nennt, andererseits, dass die Gleichheit der Takttheile in ihrem Wesen selbst bedingt ist.

Ausser diesem Widerspruche finden sich aber auch andere in den angeführten Stellen selbst, die uns zu einer anderen Interpretation, als Westphal angenommen hat, nöthigen. Aristoxenus sagt nämlich an der zweiten Stelle: „Dass die Takte mehr als 2 Semeia haben, daran ist ihre Grösse Schuld“, und an jener Stelle bei Psellus: „Weil die Takte mehr als 2 Semeia haben, deshalb schreiten sie zu einem grössern Megethos fort.“ Versteht man nun, wie Westphal will, beide Stellen von den zusammengesetzten Takten, so ist der grösste Widerspruch vorhanden, indem das Verhältniss von Grund und Folge der einen Stelle an der andern einfach umgekehrt wird, und man annehmen müsste, dass Aristoxenus selbst nicht gewusst habe, weshalb einige Takte mehr als 2 Semeia besitzen. Können wir Aristoxenus eine solche Unwissenheit zutrauen? Ich glaube nicht!

Ferner läge in der zweiten Stelle selbst ein Widerspruch, da nach Westphals Annahme die Grösse in der daktylischen Taktart keine grössere Anzahl der Semeia bewirkt, und z. B. der daktylische Dimeter:

– ∪ ∪	– ∪ ∪
βάσις	βάσις
σημεῖον	σημεῖον

eben so wie der Tetrameter:

– ∪ ∪ – ∪ ∪	– ∪ ∪ – ∪ ∪
βάσις	βάσις
σημεῖον	σημεῖον

2 Semeia erhält. Westphal glaubt eine solche Ungenauigkeit dem Aristoxenus zutrauen zu können und sagt einfach, dass die Stelle, nach welcher die Grösse die Ursache der Semeia ist, nur von den zwei grösseren Taktarten, der jambischen und päonischen, aber nicht von der daktylischen gelte. Diesen Ausweg halte ich für den allerwillkürlichsten und ich glaube, dass Aristoxenus in diesem Falle die Grösse (μέγεθος) nicht so allgemein als Grund hingestellt, sondern denselben tiefer gesucht haben würde.

Diese Widersprüche werden noch bedeutend vermehrt durch die Zeugnisse des Aristides. Derselbe nennt pag. 42 durch den am Ende seiner Betrachtungen über die einfachen Takte angeführten Satz: ‚*Καὶ οἱ μὲν ἁπλοῖ τῶν ῥυθμῶν τοιοίδε,*‘ den *σπονδεῖος μείζων, τροχαῖος σημαντός* und den *παίων ἐπιβατός* einfache Takte, während dieselben nach Westphal, der die *πόδες ἐλάττους*, denen Aristoxenus nur 2 Semeia zuschreibt, für identisch mit den einfachen Takten (*πόδες ἀσύνθετοι*) hält, nur 2 Semeia haben dürften. Und doch hält Westphal sie für *πόδες σύνθετοι* mit 2, 3 und 4 Semeia. Hierzu kommt. dass Aristides den *παίων ἐπιβατός* nochmals pag. 36: ‚*Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ γένει ἀσύνθετοι μὲν γίνονται πόδες δύο, παίων διάγυιος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως. παίων ἐπιβατὸς ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως. διάγυιος μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιος, δύο γὰρ χρῆται σημείοις. ἐπιβατὸς δὲ ἐπειδὴ τέταρσι χρώμενος μέρεσιν ἐκ δυοῖν ἄρσεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέσεων γίνεται.*‘ — einen einfachen Takt nennt und ihm die 4 Semeia des Aristoxenus zuschreibt.

Können nun diese ausdrücklichen Aussagen des Aristides noch wegen seiner sonstigen Ungenauigkeit in Zweifel gezogen werden, so haben wir schliesslich einen andern unumstösslichen Beweis aus Aristoxenus selbst dafür, dass der *παίων ἐπιβατὸς* kein *πους σύνθετος* sein kann. Es ist dies die Aussage des Aristoxenus, dass ein *χρόνος δίσημος* keinen *πους* ausmache, ein *πους σύνθετος* aber ein solcher sei, welcher in kleinere Takte zerlegt werden könne. Halten wir daher den *παίων ἐπιβατός*:

– | – | – – | –

für einen *πους σύνθετος*, so können wir ihn nur zum *γένος ἴσον* rechnen und nach dem von uns festgehaltenen Princip der Taktgleichheit aus einem Spondeus und einem jonischen Takte bestehen lassen:

/ · | /3 ·
– – | – – –

niemals aber kann er, was Westphal annimmt, ein *πους σύνθετος ἐν γένει ἡμιολίῳ* sein, da sonst jede Länge als *χρόνος δίσημος* gegen die Ueberlieferung des Aristoxenus einen Takt für sich ausmachen müsste.

– | – | – | – | –

Wie nun können diese Schwierigkeiten gelöst werden? Ich behaupte, dass Aristoxenus an der in seinen Fragmenten erhaltenen Stelle nur von den *πόδες ἀσύνθετοι* spricht und diese in *ἐλάττους* mit 2 Semeia und in *μείζονες* mit 3 und 4 Semeia theilt, und dass zu den letzten der *τροχαῖος σημαντός*:

// / ·
– – –
4 4 4 χρ. πρ.

und der *παίων ἐπιβατός*:

/ · | /3 ·
– – | – – –
2 σημ. | 2 σημ.

zu rechnen sind. Bei dieser Annahme ist 1) das Megethos wirklich der Grund zu mehr als 2 Semeia, 2) widersprechen nicht die Nachrichten des Aristides, 3) bildet der *χρόνος δίσημος* keinen Takt für sich, 4) bleiben die Semeia nach der Vorschrift des Aristoxenus unter einander gleich, 5) passen vortrefflich die Worte: ‚*οἱ γὰρ ἐλάττους τῶν ποδῶν εὐπερι-*

ληπτον τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες', da man sonst nicht einsehen kann, weshalb der daktylische Tetrameter leichter für unser Gefühl fasslich sein sollte, als der *παίων ἐπιβατός*, und weshalb letzterer sich nicht eben so gut auch mit 2 Semeia begnügen könnte.

An der Stelle, welche uns bei Psellus erhalten ist, wird natürlich nur von den *πόδες* im Allgemeinen gesprochen, und ich glaube, dass Psellus hier die Nachricht von den 3 und 4 Semeia fälschlich mit dem Megethos in Zusammenhang gebracht hat und sie, die bei Aristoxenus die Folge des Megethos sind, umgekehrt zur Begründung des Megethos herangezogen hat.

Unter diesen Umständen sehen wir, dass uns Aristoxenus über das rhythmische Verhältniss der *πόδες σύνθετοι* keinen Aufschluss giebt, und wir müssen uns daher mit den Resultaten begnügen, welche wir aus den Ueberlieferungen der Metriker geschöpft haben.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

